REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

AVRIL 1976 : 8 F

N° 227

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

Comité de Patronage :

M. **Marcel LANDOWSKI,** Inspecteur Général de l'Instruction Publique.

M. **Jacques CHAILLEY,** Inspecteur Général de l'Instruction Publique (Musique), Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne, Directeur de la Schola Cantorum.

Mme **J. AUBRY,** Chargée de Mission d'Inspection Générale.

M. **Georges FAVRE,** Docteur ès Lettres, Inspecteur Général honoraire de l'Instruction Publique.

M. **Robert PLANEL,** 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général Honoraire de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du département de la Seine.

Rédacteurs :

M. **Philippe ALLENBACH.**

M. **René BERTHELOT,** Directeur Honoraire du Conservatoire d'Orléans, Vice-Président d'Honneur de l'Association Nationale des Directeurs de Conservatoires.

M. **Olivier CORBIOT,** Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV.

M. **Roger COTTE,** Assistant de Recherches à l'Université de Paris IV, Chargé de la Direction du Laboratoire de Musicologie, Docteur de l'Université, Professeur à la Schola Cantorum.

Mlle **S. CUSENIER,** Directrice U.E.R. Musique et Musicologie, Paris-Sorbonne.

M. **Marcel DAUTREMER,** Président d'Honneur de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

Mme **Amy DOMMEL-DIENY,** Chargée de Cours à l'Institut de Musicologie à la Sorbonne.

Mme **FLEURANT,** Inspectrice de l'Enseignement Musical.

M. **Michel GUIOMAR,** Maitre de Conférences et Directeur du Centre de Recherches en Musique et Esthétique des Arts musicaux à l'Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, Professeur d'Histoire de la Musique à la Schola Cantorum.

M. **Yves HUCHER,** Professeur de Lettres.

M. **Alain LIEUZE,** Professeur d'Education Musicale au Lycée Marcelin Berthelot de Saint-Maur.

M. **Dominique MACHUEL,** Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne.

M. **Jean MAILLARD,** Professeur d'Education Musicale au Lycée François Ier, Fontainebleau.

M. **Jacques MURGIER,** Directeur du Conservatoire de Reims, Vice-Président de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

M. **J.-M. THIL,** Professeur d'E.M.

M. **Henri VACHEY,** Directeur du Conservatoire de Douai.

M. **Jacques VEYRIER,** Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer (*).

M. **Pierre VILLETTE,** Président de l'Association Nationale des Directeurs des Conservatoires et Ecoles de Musique.

M. **ZIBERLIN,** Inspecteur de l'Enseignement Musical.

(*) C'est à **M. Veyrier,** délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc.) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 55,—	F. 70,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F 73,—	F. 83,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1,50 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

32e Année — N° 227 AVRIL 1976

Sommaire

Pages :

En supplément : Darius Milhaud et sa famille
(Cliché Bulloz)

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

DARIUS MILHAUD ET SA FAMILLE [2]

Ce charmant tableau du compositeur Darius Milhaud et de sa famille peut constituer un complément iconographique au commentaire de notre éminent collègue Jean Maillard sur « La Création du monde », paru dans le numéro 224 de notre revue. Nous renvoyons les lecteurs à cet article pour les renseignements biographiques sur l'auteur.

Cette toile fut peinte en 1933, alors que le compositeur travaillait au ballet intitulé « Les Songes », qui devait être représenté dans un décor de Derain et sur une chorégraphie de Balanchine. Le peintre Pruna vécut à Paris à l'époque des Ballets russes et fit plusieurs décors pour l'Opéra, en particulier pour « Maximilien », de Darius Milhaud (1930). Pruna s'est probablement retiré à l'heure actuelle à Barcelone.

La touche légère fait de cette toile une sorte de croquis coloré dont il se dégage une atmosphère poétique : toute la tendresse dont Darius Milhaud fut entouré au sein de sa famille transparaît dans cette composition sous la délicatesse des traits. Le petit Daniel, âgé de trois ans, tient une sucette, ce qui donne à la scène un ton familier et sans apprêts. Madame Madeleine Milhaud semble dissimuler une inquiétude discrète. Le compositeur venait de rentrer dans ce qu'il appela « l'ère des maladies » [3] et il trouva dans son épouse « une infirmière merveilleuse, d'un secours moral admirable par son optimiste, son égalité d'humeur, sa patience, son dévouement sans fin » [3].

Nous remercions Madame Madeleine Milhaud d'avoir bien voulu nous donner des renseignements sur cette toile qui se trouve dans son appartement parisien.

Alain Lieuze

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale*, « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
2. Cliché Bülloz.
3. Darius Milhaud, « Notes sans musique », Julliard.

RESUME DES DECISIONS DU MINISTRE DE L'EDUCATION ET DE LA CONFERENCE DE PRESSE DONNEE PAR M. LANDOWSKY, le 23 février 1976

Une politique de l'Education Musicale

« Une éducation bien conduite doit apporter nécessairement une solide formation physique, intellectuelle et morale, mais aussi l'ouverture à la beauté sous toutes ses formes et l'initiation au monde de l'Art. »

(René HABY, « La Rénovation de l'Education artistique ».)

L'ORGANISATION

Une véritable politique dans le domaine de l'Education artistique doit se doter, sur l'ensemble du territoire, de relais administratifs et pédagogiques.

Les décisions prises seront, dès la rentrée 1976 et en une première étape, appliquées dans cinq Académies pilotes afin que les transformations proposées et les actions à mener puissent être sérieusement et efficacement mises en place et les moyens nécessaires dégagés.

a) Mise en place dans chacune des cinq Académies pilotes de « Conseils de l'Education artistique » auprès de chaque recteur et présidés par lui. Chaque conseil sera animé par un conseiller qui aura pour mission, pour la musique comme pour les autres formes d'expression artistique, de coordonner les actions à entreprendre.

b) La politique du conseil, dans le cadre des instructions données par le ministre, sera relayée par un réseau de correspondants composé pour l'école maternelle et élémentaire de professeurs certifiés, notamment ceux attachés aux écoles normales. Pour les collèges et lycées, par une Inspection pédagogique régionale.

c) Des conseillers pédagogiques pour les cycles pré-élémentaire et élémentaire, seront nommés dans chaque département des cinq Académies pilotes considérées. Au moins un par département, deux ou trois dans le département où la population scolaire est particulièrement dense.

LE CYCLE PRIMAIRE

a) La formation initiale

Le ministre a décidé d'instituer une épreuve test de connaissance musicale à l'entrée dans les écoles normales d'instituteurs. Cette mesure aura l'avantage, en obligeant les futurs élèves maîtres à continuer leurs études musicales au cours du second cycle du secondaire, de donner une valeur psychologique nouvelle à la musique dans les établissements secondaires. Afin de donner toute son efficacité à cette mesure, les postes encore actuellement manquants dans les écoles normales seront pourvus en priorité.

b) Formation continuée : l'action auprès des maîtres en fonction

L'organisation de nombreux stages d'information et de formation a été décidée non seulement pour les conseillers pédagogiques, mais également pour les instituteurs sélectionnés par les conseillers et pour les professeurs d'écoles normales, stages nationaux et académiques. Les thèmes portent notamment sur le chant choral, l'expression corporelle en relation avec le monde sonore, les diverses méthodes actives, la connaissance des moyens nouveaux apportés par l'électro-acoustique.

c) Dès 1976, 25 postes supplémentaires de conseillers pédagogiques seront créés, puis chaque année, au fur et à mesure du développement du plan, 25 conseillers supplémentaires seront nommés jusqu'à atteindre le chiffre de 150.

Les conseillers pédagogiques pour les classes pré-élémentaires et élémentaires sont des instituteurs ayant été choisis pour leurs connaissances musicales et leurs qualités d'animateurs. Ils sont chargés, dans leurs circonscriptions et leur département, de former, par des stages, des passages fréquents dans les classes, le plus grand nombre possible d'instituteurs. Ils suivent eux-mêmes, chaque année, des stages au cours desquels les diverses méthodes actives, les recherches les plus modernes, les connaissances de chefs de chorale, des cours de chant, de flûte à bec leur sont dispensés. Ils coordonnent donc les actions des instituteurs, soutiennent leurs actions, forment les volontaires et décrispent leurs collègues qui se croient peu ou pas capables d'initier leurs élèves à la musique.

Ces conseillers pédagogiques ne remplacent en aucun cas l'instituteur. Ils apportent soutien, aide et conseil. Ils forment le plus grand nombre possible

de leurs collègues qui à leur tour, sensibilisés par des stages, seront aptes à donner à leurs élèves l'éducation musicale minimum souhaitée. L'opération conseiller pédagogique est une opération « tache d'huile ».

d) Présentations d'instruments et concerts éducatifs

LA VIE MUSICALE AU COURS DU CURSUS SCOLAIRE

En plus de l'Education musicale proprement dite (chant choral, improvisations avec des instruments simples, flûtes à bec, méthodes actives, écoute de disque, initiation à la lecture et l'écriture, développement de l'oreille), trois séries d'action pour apporter la musique vivante à tous les enfants vont être entreprises :

A) Présentation de tous les instruments de l'orchestre (en trois ans, à raison de quatre séances par an) pour tous les enfants des cours élémentaires et cours moyens. Pour cinq Académies pilotes, l'objectif à atteindre serait de 80 000 présentations d'instruments et 1 000 concerts éducatifs.

B) Concerts éducatifs pour tout le premier cycle du secondaire (pour un maximum de 500 enfants à la fois), ce qui représenterait à terme environ 5 000 concerts pour 5 Académies pilotes.

Les deux séries d'actions nécessitent une étroite et constante collaboration avec, non seulement le Secrétariat d'Etat à la Culture, mais aussi avec toutes les instances musicales locales, notamment les conservatoires contrôlés par l'Etat et les écoles municipales de musique, ainsi qu'avec les Jeunesses musicales de France, les musicoliers, les centres musicaux ruraux, la Confédération musicale de France, etc. Ce qui se fait à l'état sporadique et ponctuel devrait être à terme étendu à **tous** les enfants de France.

Là où elles existent, la couverture financière de ces actions est assurée principalement par le Ministère de l'Education, le Secrétariat d'Etat à la Culture et les collectivités locales à travers les associations régionales et départementales d'animation musicale. C'est ce système qu'il y a lieu de développer.

C) Chorales et ensembles instrumentaux :

Sensibilisation, initiation et créativité d'une part, musiciens vivant à l'école ou hors de l'école d'autre part, cette politique sera complétée par le développement aussi fréquent que possible de chorales et d'ensembles instrumentaux scolaires. Une première étape à atteindre, en trois ans, est l'existence de 5 000 chorales et 1 000 ensembles instrumentaux.

But ambitieux mais nullement utopique quand on a pris conscience du besoin profond des enfants d'une véritable participation au fait musical, et de la réserve de talent et d'enthousiasme de la plupart des enseignants.

LES CYCLES SECONDAIRES

A) Le rôle d'animation et de contrôle pédagogique nécessitait évidemment des moyens accrus au niveau de l'Inspection générale, ainsi que **la création** d'une Inspection pédagogique régionale. C'est pourquoi le ministre a décidé de nommer :

1° Aux côtés de l'Inspection générale, deux chargés de mission d'Inspection générale.

2° Quatre chargés de mission d'Inspection régionale pour animer et contrôler les éducateurs (plus particulièrement les auxiliaires, chargés d'enseignement et jeunes certifiés).

B) Pour commencer à résorber un grave déficit en postes d'enseignants certifiés et agrégés, le ministre a dès 1976 porté de 67 à 120 le nombre de postes de certifiés, et de 20 à 25 celui des agrégés. En ce domaine, un des points les plus préoccupants est le trop petit nombre de candidats à se présenter aux concours de recrutement ; petit nombre qui est l'une des causes du déficit que nous déplorons actuellement.

La nouvelle politique définie et une amélioration des conditions de préparation aux concours de recrutement, en étroite collaboration avec le Secrétariat d'Etat aux Universités, devraient permettre de redresser une situation aujourd'hui préoccupante.

C) Pour la première fois seront organisés, dès 1976, des stages à l'intention des professeurs d'éducation musicale. Ces stages, qui seront de réflexion sur la pédagogie et d'information sur toutes les recherches nouvelles, se tiendront au plan national et au plan académique.

Dès 1976, ces stages, regroupant au total plusieurs centaines d'éducateurs, seront organisés.

D) Les baccalauréats.

En attendant la mise en place de la réforme élaborée par le ministre et votée par le Parlement :

1° Le Baccalauréat A6 (option musique - trois heures hebdomadaires) devrait voir, compte tenu des mesures prises, ses effectifs et son importance augmenter.

2° Le Baccalauréat musical de Technicien (F11), qui se développe considérablement, verra très prochainement les danseurs y participer.

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE A L'ECOLE

Le fossé, si souvent dénoncé entre le grand public et la musique contemporaine, ne pourra être réellement comblé que le jour où d'une part tous les enfants seront mis en contact actif avec des œuvres d'aujourd'hui, spécialement écrites pour eux, par les compositeurs. Ceux-ci, placés devant la réalité la plus indiscutable et la plus objective que représente la sensibilité enfantine, étant directement confrontée

à elle, seront mieux à même que par le concert ou le festival, d'appréhender une certaine forme de l'âme populaire.

C'est le grand rêve d'une musique comprise et aimée par le plus grand nombre, c'est-à-dire par le plus vaste public enfin véritablement concerné par elle, que la présence de la musique de nos jours à l'école devrait permettre de réaliser.

C'est donc de la création d'œuvres pour l'école dont il s'agit, depuis le chœur le plus simple jusqu'au mini opéra en passant par toutes les formes les plus variées d'œuvrettes et d'œuvres instrumentales pouvant être interprétées par des formations diverses.

Ce projet est fondamental dans la mesure où il pourra atteindre ce double but vital pour l'avenir de la musique : rapprocher le créateur de son public potentiel et briser le mur de méfiance ou d'incompréhension dressé par la majorité du public en face du créateur. La Musique ne peut vraiment respirer que par l'adhésion de la majorité de la population : elle ne doit pas être l'apanage d'une élite, son style ne doit pas être le reflet d'une mode, sa raison d'être doit naître de la rencontre dans une même foi transcendant le temps, entre celui qui donne, le créateur, et celui qui reçoit, le public.

En musique, le public doit participer activement, c'est donc dès l'école que cette participation doit éclore et être cultivée.

UNE LARGE CONCERTATION

Une telle politique musicale nouvelle, un cadre solide étant dressé, exige une large confrontation sur le plan technique entre tous ceux qui ont œuvré et réfléchi sur cet immense problème.

A cet effet, des réunions techniques de travail seront organisées, très larges et très ouvertes, regroupant non seulement des représentants des professeurs du cycle secondaire, ceux des conseillers pédagogiques du cycle primaire, mais aussi ceux des conservatoires contrôlés par le Secrétariat d'Etat à la Culture, des personnalités extérieures ayant montré et prouvé leur intérêt pour ces actions fondamentales : notamment les tenants de la méthode Martenot, des méthodes Orff, Kodaly, Willems, des représentants du Groupe Recherche de l'Institut de l'Audio-Visuel, du groupe de Bourges avec le C.M.E.B., de l'I.R.C.A.M., cet institut ayant fait connaître son désir de s'intéresser à l'initiation musicale dans la vie scolaire et d'autres encore.

LA MUSIQUE EST JEU, FETE ET COMMUNION

En conclusion, sur le plan social, c'est donc à une action immense et par le nombre d'enseignants et d'enfants que nous avons à sensibiliser (plus de 7 millions d'enfants pour le seul cycle primaire) et par la profondeur de la mutation de l'opinion publique qu'il nous appartient de faire naître, à laquelle nous sommes maintenant confrontés. Sur le plan de la profession musicale, c'est une véritable prise de conscience révolutionnaire de tous ses cadres qu'il nous faut provoquer : des professeurs d'Education musicale du Ministère de l'Education en multipliant leurs efforts vers une vie musicale toujours plus active, des musiciens professionnels en s'adaptant à cette communication nouvelle qu'est l'animation musicale dans les classes en apprenant à dialoguer avec ce jeune public à la fois avide, curieux mais difficile et critique, des compositeurs enfin qui vont voir s'ouvrir devant eux un immense champ de découverte et de recherche pour un public considérable, mais sans complaisance, qui demandera des chants, des chœurs polyphoniques, des ensembles instrumentaux divers, des mini-opéras, avec les moyens les plus modernes, y compris les vastes possibilités offertes par l'électro-acoustique. Mais tous devront toujours penser que ce qu'il y a de plus difficile, c'est d'être simple et pratique et avant tout, d'éveiller l'intérêt, de développer la sensibilité de ces millions d'enfants qui, pour beaucoup d'entre eux, n'ont aucune chance d'être mis, hors de l'école, en contact avec le monde musical.

De toutes les régions de France vont devoir se lever, autour des conservatoires notamment, des bataillons de musiciens, animateurs de grande qualité, pour répondre à l'appel lancé aujourd'hui.

Notre but est que pour les enfants de nos écoles, de nos C.E.S., de nos lycées, la Musique, élément irremplaçable de culture, soit jeu, fête et communion, et que ce le soit pour **TOUS.**

ALBERT ROUSSEL (1869-1937)

SYMPHONIE n° 2 en Si bémol

par Philippe ALLENBACH

Bibliographie :

Cf. **Education musicale,** octobre 1975.

Discographie :

IIe Symphonie, avec le poème symphonique **« Pour une fête de printemps »,** chez Erato, direction Jean Martinon.

La deuxième Symphonie de Roussel a été achevée en 1921. L'extrême complexité, voire l'ésotérisme qui la caractérisent, incitèrent le musicien à joindre, à son corps défendant, un programme explicatif destiné à en faciliter l'approche : « De ces retours sur moi-même qui me furent imposés par la guerre », nous dit l'auteur, « je retirai le plus grand profit. J'avais, comme tant d'autres, été entraîné par les modes nouveaux de la création musicale. L'impressionnisme m'avait séduit ; ma musique s'attachait, trop peut-être, aux moyens extérieurs, aux procédés pittoresques qui, j'en avais jugé ainsi plus tard, lui enlevaient une part de sa vérité spécifique. Dès lors, je résolus d'élargir le sens harmonique de mon écriture, je tentai de me rapprocher d'une musique VOULUE et REALISEE pour elle-même. Ma symphonie en SIb fut, je l'avoue, durement accueillie. Le public et la critique lui reprochèrent son âpreté. C'était, je le reconnais volontiers, une œuvre assez hermétique et, partant, d'une difficulté de compréhension assez spéciale. A l'époque où elle fut donnée, elle pouvait passer pour une œuvre excessive. J'aurais voulu que l'auditeur s'y reconnut sans l'aide d'un programme. Je crus bien faire cependant en en ajoutant un. **Mais cela était formellement contraire à mon esprit. »**

Selon le programme, les trois parties pouvaient dépeindre d'abord « l'ardeur enthousiaste de la jeunesse en route vers la vie », la seconde « les joies légères, puis les impressions profondes et d'ordre sentimental qu'elle rencontre dans l'âge mûr », la troisième « les douleurs, l'amertume, la révolte, l'apaisement enfin dans la sérénité qui élève l'homme au-dessus des passions ».

Une lecture attentive de la partition rend facilement compréhensible la réticence de l'auteur devant ce programme d'ailleurs rédigé après coup. On saisit mal comment, en effet, dans le premier mouvement surtout, les innombrables fluctuations de tempo, et surtout la « pesanteur » accablante qui règne sur la majeure partie (et qui vient même miner les moments de joie pure que l'on y rencontre), s'accorderaient avec « l'ardeur enthousiaste de la jeunesse en route vers la vie ».

Une lettre du musicien, écrite pendant la première guerre mondiale à sa femme, en 1916, semble devoir nous aider davantage à appréhender le caractère exceptionnel de cette œuvre dans la production de Roussel. (Si la gestation consciente de l'œuvre ne remonte qu'à 1919, l'idée d'une nouvelle symphonie était présente dès 1916 à l'esprit du musicien.)

En voici le contenu : « Quand je songe à l'horreur du drame qui se joue devant nous, à toute cette BRUTALITE IMBECILE contre laquelle il nous faut LUTTER jusqu'au bout, il me semble que jamais plus nous ne verrons quelque chose d'intelligent ou de beau reparaître parmi toutes ces ruines. » La pesanteur du premier et du dernier mouvement, suivie dans celui-ci d'une révolte furieuse, semblent bien s'inscrire comme un prolongement sonore des douloureuses impressions ressenties par le musicien pendant la guerre. Car, à côté du travail conscient, il ne faut pas oublier l'énorme travail souterrain qui, par essence, se produit en dehors de la volonté créatrice du musicien et motive en profondeur, et la structure, et l'expression de la symphonie.

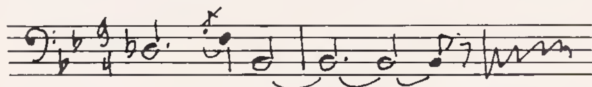
Sur le plan de la technique musicale, le compositeur lui-même nous fait part, dans l'article cité ci-dessus, de sa volonté de rompre avec l'impressionnisme, « d'élargir le sens harmonique de son écriture, et de se rapprocher de l'idée d'une musique voulue et réalisée pour elle-même ». Le résultat tangible de cette volonté dans cette symphonie réside dans une écriture « très moderne par les hardiesses de l'harmonie et d'un LIBRE CONTREPOINT ». La symphonie doit en effet être lue plutôt horizontalement que verticalement, les lignes mélodiques évoluant le plus souvent pour elles-mêmes, leurs cheminements respectifs provoquant des dissonances, des effets d'une âpreté extrême et permettant un « libre passage du tonal au polytonal et vice versa, au gré des nécessités expressives ».

ANALYSE

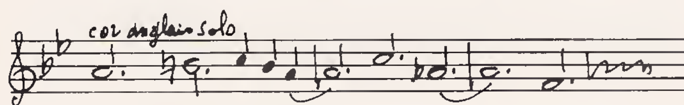
Premier mouvement - Introduction

Lent, de 1 à 14, se décompose ainsi :

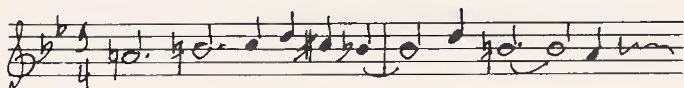
1 à 4. Velléité thématique à la clarinette basse, s'appuyant sur de douloureuses syncopes des bassons sur intervalle de sixte augmentée.



5 à 7. Le cor anglais, deux clarinettes soli, contrepointées par les bassons et les cors, ébauchent un second élément thématique : parti de la, il se hausse péniblement sur la tierce mineure do, suivi d'une chute de tierce majeure, puis mineure.

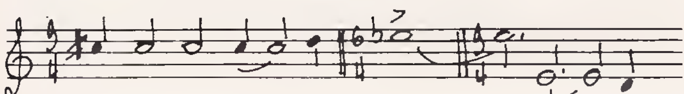


8 à 9. Reprise de **6-7,** s'élève un degré au-dessus, ré, puis seconde augmentée descendante, tierce majeure ascendante, suivie d'une chute sur une tierce mineure.



(L'extrême instabilité de ces lignes mélodiques, atonales, et dont aucune ne parvient au rang de thème, contribue largement à la pesanteur évoquée dans l'introduction. On retrouvera plus tard, chez Honegger, des thèmes qui, avec leurs intervalles distendus, constamment augmentés ou diminués, rappellent le profil des thèmes de Roussel. Toutefois, chez Roussel, le souci demeure toujours de maintenir le sentiment tonal ; ici, la tonique **SI b** est affirmée aux mesures 2, 4, puis 8 et 9, par la harpe et le contrebasson, alors que Honegger s'avouait peu soucieux de la tonalité.)

10-11. Nouveau motif : syncopes aux bois et altos divisés, butant sur une tierce diminuée, et contrepointées par les trombones.



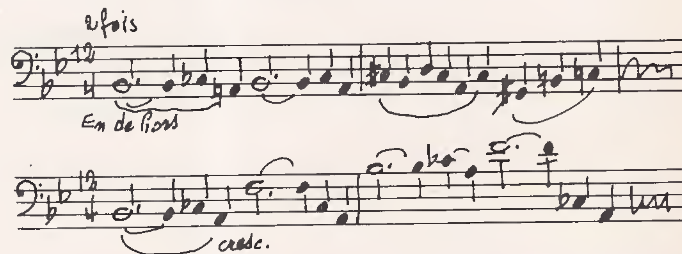
12-14. Bis de **9-11.**

15-20. Moins lent. Premier véritable thème A. Le ton principal est cette fois nettement défini, dans la mélodie elle-même. Présentation triple :

15-16. Les violoncelles et contrebasses brodent chromatiquement la tonique en un double mouvement ascendant et descendant.

17-18. Double dessin chromatique des violons, le thème inchangé aux basses.

19-20. Commentaire du thème, avec double appui sur la tonique et la dominante.



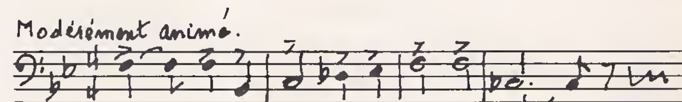
21-27. Nouveau changement de tempo, « Lent », avec retour des mesures 5...

28.30. Reprise des mesures **10-13.**

31-36. Le thème **A** tente de s'imposer pour la deuxième fois, mais il est à nouveau contrecarré par :

37-38. L'élément thématique des mesures **10-11.**

39-42. Première apparition fugitive d'un second thème **B,** destiné à jouer un rôle important dans le corps du développement et de premier plan dans le troisième mouvement.



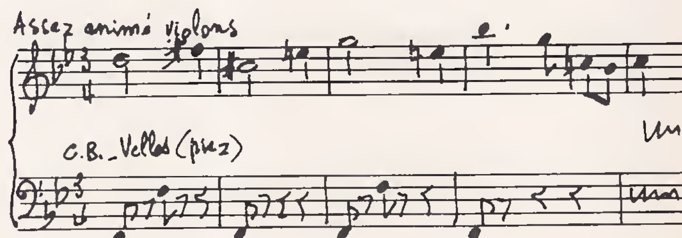
43-44. Bis des mesures **10-11.**

45-46. Thème **B,** pour la deuxième fois, au demi-ton supérieur. Trémolo de toutes les cordes.

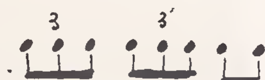
49-50. Descente mélodique des violons, du **SOL b** aigu au **si** grave, par paliers successifs, bâtis uniquement sur des intervalles altérés.

51. Dessin obstiné aux contrebasses, violoncelles et altos divisés, continué jusqu'à 56.

52. Un « Poco accel. », suivi à 53 d'un « modérément animé », conduisent au premier thème **C** de l'allegro proprement dit, aux premiers violons divisés (assez animé), avec un contrepoint en noires des bassons (tonalité très fluide, et indépendance des violons par rapport aux basses qui rappellent pendant cinq mesures la dominante de **SI b**).



75. Libre commentaire du thème au hautbois, puis petite et grande flûte, sur un ostinato rythmique des violons.
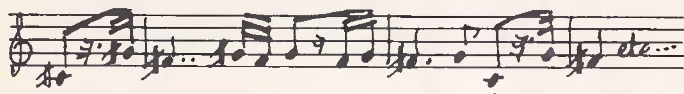


(Progression continue du « tempo », animé à **75.**)

87. L'ostinato passe aux vents.

99-104. Larges intervalles d'octave aux basses, joyeux appels rythmiques des cuivres.

109-120. Mêmes intervalles sur **do dièse,** dominante du ton dans lequel sera exposé le début du deuxième thème **D.**

121. Deuxième thème **D,** d'abord en **Fa dièse,** aux cors et altos, avec un solide appui tonal sur les piliers tonique dominante, et vigoureusement ponctué par des accords à contre-temps des cuivres et des cymbales.



127. **D** aux violoncelles et contrebasses, en **MI b,** sous-dominante du ton principal. (Les sourdes angoisses initiales semblent balayées par ce tourbillon de joie.)
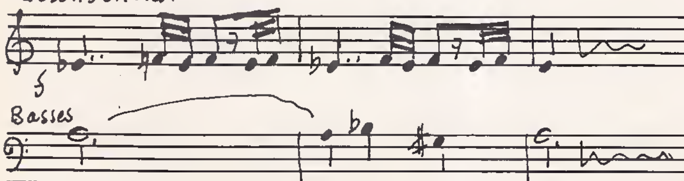
A **135,** une brève figure rythmique s'ajoute au thème, qui aura son rôle à jouer dans le développement.



A partir de **139,** le thème **A** de l'introduction, en **SI b,** vient jeter sourdement son ombre sur cette joie si franche. Les entrées resserrées du thème **D,** aux vents, créent une polytonalité insistante.

151. **D,** aux seconds violons, en **RE,** superposé à **A** aux basses en **SI b.** Cette bipolarité tonale se retrouvera à la fin du mouvement, sans victoire finale de l'une des deux tonalités sur l'autre. Ce n'est qu'à la fin du troisième mouvement que **SI b** affirmera sa prédominance définitive.

160-126. **A** en **LA,** toujours aux basses, superposé à **D,** aux bassons, en **MI b.**



167. Reprise des mesures **9-10.** (Tout semble remis en question.)

169-172. A nouveau la bipolarité tonale **Si b, ré.**

Prs et 2ds violons divisés, dessin frémissant en **Si b.**

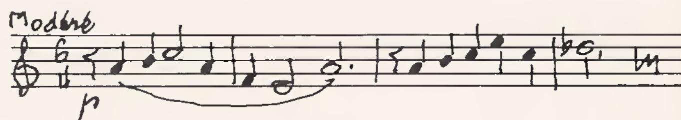
Aux basses, thème **B** en **ré.** Maximum de tension dramatique.

173-174. Reprise des mesures **10-11.**

175. **B** aux basses, en **si b.**

179-181. Echo des mesures **49...** de l'introduction. Aux basses, reprise de l'ostinato de **51...** jusqu'à **186,** sur lequel va se greffer un nouveau thème **E** « modéré », qui semble prier et compatir à la fois, évoluant autour de la note-pivot **LA** puis **MI.**

200. Reprise de ce motif, auquel deux violons et deux altos soli ajoutent leurs voix persuasives.



206-208. Le thème se répète avec une insistance tragique, accompagné d'un « accelerande poco a poco », qui conduit à un développement du thème **D** principalement.

208. **D** aux violoncelles et contrebasses, en **MI b.**

217. Aux violoncelles et altos (fa dièse, tonique altérée).

233-271. Reprise du motif rythmique complémentaire du thème **D,** aux différents instruments de l'orchestre.

271-291. Reprise du joyeux appel rythmique des trompettes, précédant le thème **D,** sur **MI b.**

291. Retour de **D,** aux trompettes, amrorçant la réexposition.

296. **D** en **RE b.**

303. Réexposition, **D** au ton principal (deuxième thème de l'allegro, avant le premier, disposition que reprendra Honegger).

346. Réexposition de **C.**

364-393. (Assez lent, puis ralentissement progressif jusqu'à la fin. Lent à **378.** Plus lent à **386.)**

364. Somptueuse Coda, qui apporte un témoignage particulièrement éclatant du génie polymélodique de Roussel.

364. Les hautbois, puis les grandes flûtes, se repassent la tête du thème **C**, superposé à la tête de **A** (violoncelles).

366. Reprise intégrale de **C**, aux bois, superposé à **A** (violoncelles, contrebasses et cors, en **SI b**.

373. **A** sur la Dominante, **FA.**

378. Quatre parties mélodiques indépendantes aux cordes.

Violoncelles et contrebasses, tête de **A**, sur la Dominante.
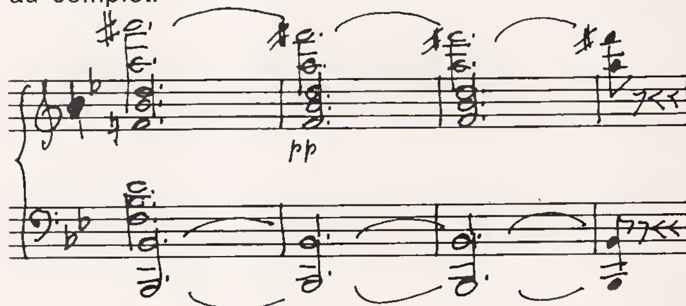
Altos divisés, autre dessin évoluant autour de la note-pivot **fa.** (Les violons 2 doublent ce dessin à intervalle de Quarte.)

Violons 1, appel mélodique de quarte sur la sensible et la tierce de **RE.**

382. Montée progressive des violons vers l'aigu.

386. Plus lent, dernier appel extatique de **A** à la flûte.

390. Cette intense polymélodie se résout sur un accord de quinte de **SI b**, aux altos divisés, violoncelles et contrebasses (la tierce **ré**, aux seconds violons, est aussi tonique de **RE**, avec **la** et **fa dièse** aux premiers violons, donnant ainsi l'accord parfait au complet.



(A suivre)

J.-J. PREVOST

Professeur d'Education musicale
au C.E.S. international de Fontainebleau
Organiste à l'Eglise Réformée de Fontainebleau

J.-S. BACH (1685-1750)

Cantate : "Wachet auf, ruft uns die Stimme" BWV 140

Bibliographie

Alfred DURR, **Die Kantaten von Johann Sebastian Bach** (1971). Editions Bärenreiter.

A. SCHWEITZER, **J.-S. Bach, le musicien poète** (1904). Editions Fœtisch.

O. ALAIN, **L'Œuvre d'orgue de J.-S. Bach** (1967). Editions Costallat.

Discographie

Fritz Werner, éditions ERATO STU 70.589. Notice de Carl de Nys.

Disque du bac : PATHE MARCONI 151 14065/66 (2 disques).

GENERALITES SUR LA CANTATE ET LA PLACE DU CHORAL DANS LA CANTATE

Selon Erdmann Neumeister (1671-1756), prédicateur à Weissenfels, puis à Hambourg, au début du XIIIe siècle, « une cantate n'est pas autre chose qu'un fragment d'opéra ». Que la cantate soit profane ou d'Eglise (les procédés se sont transmis de l'une à l'autre), elle contient donc récitatifs, airs, duos, chœurs, intermèdes instrumentaux, parfois même une sinfonia d'ouverture. Néanmoins, la spécificité de la cantate d'Eglise, outre naturellement l'utilisation d'un texte religieux, est la présence quasi obligatoire d'un choral.

Le choral, rappelons-le, est un chant religieux protestant et luthérien. C'est en effet Martin Luther, aidé de quelques musiciens, notamment Johann Walter (1496-1570) et Ludwig Senfl (1488-1543), qui, au moment de la réforme, recherchant un **chant d'assemblée** pour la célébration des cultes, adapta avec des paroles pieuses des chansons populaires, traduisit en langue vulgaire certaines hymnes latines après nécessaire remaniement de la mélodie grégorienne, ou fit des emprunts aux psaumes huguenots, voire aux chansons étrangères... En suivant ce modèle, dont la règle était la simplicité populaire, des mélodies originales furent ensuite élaborées ; citons notamment au XVIIe siècle des musiciens ou théologiens (souvent les deux), tels N. Herrmann, J. Crüger (1598-1663) et Ph. Nicolaï (1556-1608).

Dans la cantate d'Eglise, ce choral, unique, peut apparaître avec une insistance plus ou moins grande et sous des présentations variées dont la plus fréquente est l'harmonisation à quatre voix servant de conclusion à l'œuvre et à laquelle l'assemblée participe.

Les différentes parties de la cantate d'Eglise protestante (dont la période de floraison s'étend de 1650 à 1750), encadrant les lectures bibliques et le sermon, proviennent de la division en plusieurs sections du « **Concert spirituel** » très en honneur dans la première moitié du XVIIe siècle.

Ce concert spirituel pour grand ou pour petit ensemble, notamment illustré par M. Praetorius, H. Schein, H. Schütz et S. Scheidt, est à l'origine en un seul mouvement, sur un texte unique, en langue vulgaire et de style purement linéaire et contrapuntique. En se laissant pénétrer par la monodie accompagnée et le style concertant qu'elle sous-entend, il aboutit à la cantate.

La cantate d'Eglise protestante se développe notamment grâce à F.W. Zachow, F. Tunder, D. Buxthehude, J. Pachelbel, R. Keiser, G.Ph. Telemann, J. Mattheson et J.-S. Bach.

Des 265 cantates d'église composées par J.-S. Bach, réparties en cinq cycles complets, il ne nous en reste que 190, classées BWV 1 à 190 dans le catalogue de Schmieder, auxquelles s'ajoutent les 6 cantates de l'Oratorio de Noël BWV 248.

PLACE DE LA CANTATE 140 DANS L'ŒUVRE DE BACH

La datation de la cantate BWV 140, « Wachet auf, ruft uns die Stimme », pour le vingt-septième dimanche après la Trinité, n'offre aucune difficulté. En effet, il n'y a de vingt-septième dimanche après la Trinité que lorsque Pâques tombe entre le 22 et le 26 mars, ce qui est rare, et ne s'est produit que cinq fois pendant la vie de Bach : pendant son enfance, en 1690 et 1693 ; alors qu'il est organiste à Arnstadt, en 1704, et enfin en 1731 et 1742 pendant son cantorat à Leipzig. Elle a donc été créée pour le dimanche 25 novembre 1731 et a pu être présentée

à nouveau en 1742 (1731 est l'année où furent composés ou mis au point : la Passion selon saint Marc BWV 247, la Cantate 29, le Magnificat 243 et les six partitas pour clavecin réunies dans le premier volume de sa Clavier-Ubung).

Les textes bibliques lus ce dimanche-là dans les églises de Leipzig étaient la première épître de Paul aux Thessaloniciens : chapitre V, versets 1 à 11 (préparation à l'Avènement du Seigneur) et la parabole des dix vierges contenue dans l'évangile de Matthieu : chapitre 25, versets 1 à 13.

DISPOSITION DE L'ŒUVRE

La cantate comporte 7 morceaux. Peut-être le chiffre 7, symbole de la perfection dans la Bible, n'est-il point indifférent ici : il peut évoquer la perfection de ceux qui attendent en veillant le retour du Christ.

Les parties 1, 4 et 7 d'une part, et les parties 2, 3 et 5, 6 d'autre part, constituent deux ensembles fort différents au double point de vue du texte et de la musique. En effet, le poète non identifié (sans doute Picander), auteur du livret, a conservé mot pour mot, pour les parties 1, 4, 7, le texte d'un choral de Philipp Nicolaï (1599) qui en avait également écrit la musique ; ces trois parties, dont voici le texte traduit, délimitent ainsi le début, le milieu et la fin de la cantate :

Partie 1, verset 1 :

Réveillez-vous ! nous crie là-haut sur les créneaux, la voix de ceux qui ont veillé. Réveille-toi ville de Jérusalem — Il est minuit, il nous appelle d'une bouche éclatante : où êtes-vous, vous les vierges sages ? — Allons, le fiancé arrive, levez-vous, prenez vos lampes. — Alleluia ! Tenez-vous prêtes pour la noce, il faut que vous alliez à sa rencontre.

Partie 4, verset 2 :

Jérusalem écoute chanter ceux qui ont veillé, le cœur lui en bondit de joie, elle se réveille et se lève en toute hâte. — Votre ami vient du ciel, admirable, fort en grâce et puissant en vérité, votre lumière devient claire, votre astre se lève. Viens maintenant, chère couronne, Seigneur Jésus, fils de Dieu. — Hosanna, nous te suivons tous au temple saint pour prendre part à la Sainte-Cène.

Partie 7, verset 3 :

Que la gloire te soit chantée par la langue des hommes et des anges, au son de la harpe et des cymbales. — Les portes de ta cité sont faites de douze perles. Nous sommes la cohorte des anges, là-haut, autour de ton trône. — Aucun œil ne s'est jamais douté, aucune oreille n'a jamais entendu une telle joie. C'est pourquoi nous sommes joyeux, éternellement dans une douce joie.

Pour les parties 2, 3 et 5, 6, il a procédé à une centonisation très classique de passages de la Bible, notamment empruntés au Cantique des Cantiques et expliquant à partir de la parabole des dix vierges la pensée du fiancé qui arrive chez sa fiancée, Jésus étant le fiancé, l'âme du croyant : la fiancée.

Voici l'essentiel de cette centonisation extraite de ma Bible dont la traduction est de Louis Segond :

Partie 2 :

[...] **Voici l'époux** (Matt. 25/6). **Sortez, filles de Sion** (Cantique des Cantiques 3/11). **Le soleil levant nous a visité d'en haut** (Luc 1/78). ... **dans la maison de ma mère** (Cantique 3/4). **Mon bien aimé est semblable à la gazelle ou au faon des biches** (Cantique 2/9) ... **bondissant sur les collines** (Cantique 2/8) [...]

Partie 3 :

Ton Sauveur arrive (Esaie 62/11). **Les Sages prirent avec leurs lampes de l'huile dans des vases** (Matt. 25/4) [...]

Partie 5 :

[...] **Je serai ton fiancé pour toujours** (Osée 2/21). **Mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras** (Cantique 8/6) [...] **Que sa main gauche soit ma tête, et que sa droite m'embrasse** (Cantique 2/6).

Partie 6 :
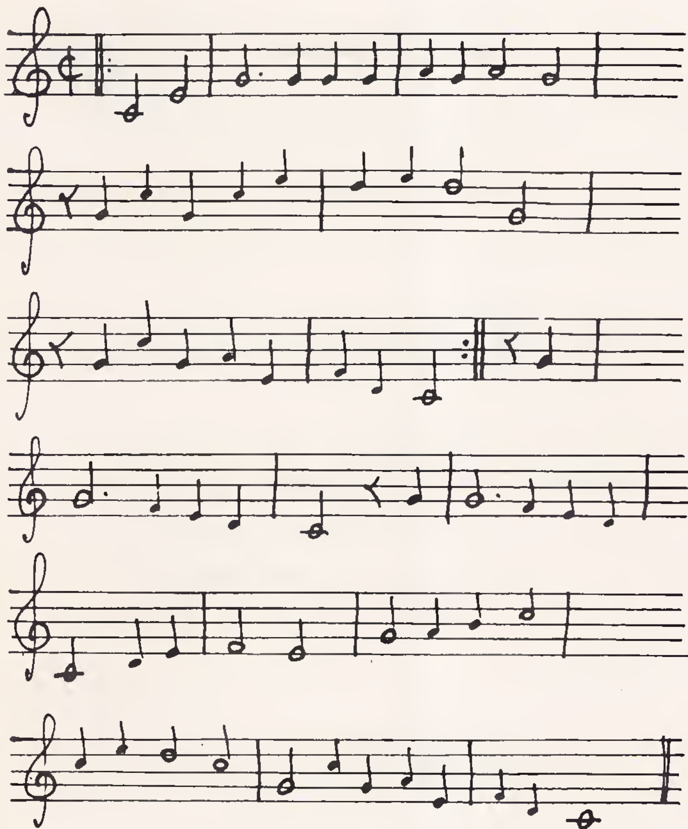
Mon bien aimé est à moi et je suis à lui (Cantique 2/16 [...] **Il fait paître son troupeau parmi les lis** (Cantique 6/3). **Il y a d'abondantes joies devant ta face, des délices éternelles à ta droite** (Psaume 16/11).

ORIGINES DU CHORAL : « WACHET AUF... »

On peut se poser le problème de savoir qui du librettiste ou de Bach a choisi le choral de Philipp Nicolaï (pasteur protestant allemand, né à Mengerinshausen en 1556 et mort à Hambourg en 1608) pour cette cantate 140, puisque le texte comme la mélodie y sont également présents...

La mélodie originale de 1599 présente une diversité et une souplesse rythmiques plus grande que la version simplifiée utilisée par J.-S. Bach pour sa cantate et la plupart des auteurs allemands de la pre-

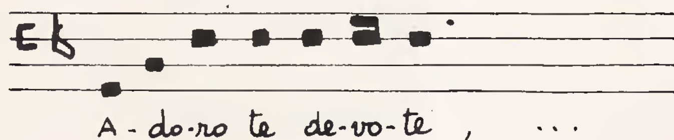
mière moitié du XVIIIe siècle, comme Johann Gottfried Walther (1684-1748) par exemple (cantates ou pièces d'orgue).



On pourrait d'ailleurs faire la même remarque à propos du deuxième et unique autre choral connu de Nicolaï : **« Wie schön leuchtet der Morgenstern... »** et de son appropriation par J.-S. Bach.

On peut trouver un premier aspect de la mélodie de Nicolaï dans le recueil « Le Ton d'argent » (Silberweisse), composé en 1513, à Braunau, par le maître chanteur de Nuremberg Hans Sachs (1494-1576).

Mais il n'est pas exclu que l'origine plus lointaine encore en soit une hymne grégorienne « **Adoro Te** », appartenant à l'office du Saint-Sacrement composé (?) par saint d'Aquin (1225-1274). En effet, comment ne pas être frappé de la similitude du début de cette hymne avec la première période du choral :



LES DIFFERENTES PRESENTATIONS DU CHORAL DANS LA CANTATE

Dans les parties 1, 4 et 7, ce choral est associé comme cantus firmus sans modifications mélodiques ni rythmiques notables à un dispositif contrapuntique, instrumental et harmonique fort différent d'un verset à l'autre.

A. Le dispositif contrapuntique et instrumental

Dans le premier verset, la polyphonie vocale à quatre voix qui renferme le cantus firmus au soprano, doublé par le cor, est indépendante des six parties instrumentales : deux hautbois + un hautbois de chasse (taille), premiers et seconds violons et altos ; seule la basse continue soude les deux ensembles.

Dans le deuxième verset, le choral confié aux seuls ténors à l'unisson est au centre d'une polyphonie à trois voix dont les parties extrêmes sont jouées par violons et altos réunis d'une part et par le continuo d'autre part.

Dans le troisième verset, le choral est harmonisé homorythmiquement à quatre voix, toutes les parties vocales étant doublées instrumentalement.

La présence de l'orchestre équilibre harmonieusement, dans cette conclusion, le chœur d'ouverture de la cantate où il était déjà présent, mais ici son rôle est uniquement de soutien et de renforcement.

B. Le dispositif harmonique

De la confrontation des trois harmonisations du cantus firmus dans les trois versets, on constate que la fréquence du renouvellement harmonique est semblable dans les trois cas : il se fait pratiquement sur chaque note du choral ; cependant, d'un verset à l'autre et pour ces mêmes notes, il y a une assez grande diversité dans la nature des accords utilisés ou dans leur présentation (état fondamental ou renversements), ainsi que dans le nombre de notes de passage (N.P.) à la basse, comme le suggère le tableau ci-dessous qui présente simultanément les trois solutions proposées par Bach pour la première période du choral. On peut très aisément continuer cette confrontation sur les huit autres périodes de ce choral (voir exemple en page suivante).

PERMANENCE DU CHIFFRE 3

Il n'est pas indifférent de noter que les **3** versets qui utilisent ce choral comme cantus firmus sont écrits dans la tonalité de mi b majeur, donc **3** bémols à la clé ; que le verset central est une polyphonie à **3** voix ; que le choral proprement dit contient 9 périodes, donc **3** × **3** ; que l'ensemble instrumental est constitué par **3** parties de cordes et **3** parties de hautbois, etc. Comme dans le prélude et fugue en mi b majeur pour orgue BWV 552, le chiffre **3** est partout présent, nous rappelant la trinité de Dieu : Père, Fils et Saint-Esprit. Noublions pas que Bach,

verset 1 N. P. = 2

verset 2 N. P. = 0

verset 3 N. P. = 1

Le Cantus firmus est écrit en 𝅝 ; dans le 1er verset elle représente 𝅗𝅥.
2ème verset elle représente ♩
3e verset elle représente 𝅗𝅥

partout dans son œuvre religieuse, trahit par son amour du symbolisme et du figuralisme un esprit médiéval, qui nous montre à quel point son œuvre prend racine dans plusieurs siècles d'histoire de la musique.

1. CHŒUR D'INTRODUCTION :

« Wachet auf, ruft uns die Stemme »
mi b M 3/4

Les articulations de ce chœur d'introduction se font suivant le tableau ci-dessous :

Ritournelle d'introduction et de conclusion :
m. 1 à 17 cadence en Mi b M

Période 1 :
m. 17 à 25 cadence en Si b M

Ritournelle instrumentale :
m. 25 à 29 cadence en Si b M

Période 2 :
m. 29 à 38 cadence en Si b M

Ritournelle instrumentale :
m. 38 à 43 cadence en Mi b M

Période 3 :
m. 43 à 53 cad. plagale en Mi b M

Reprise de cette première partie :
m. 53 à 105

Ritournelle instrumentale concluant la première partie : m. 105 à 117 grande cadence en Si b M

Période 4 :
m. 117 à 124 cad. plagale en Mi b M

Ritournelle instrumentale :
m. 124 à 128 cadence en Mi b M

Période 5 (répétition de la période 4) :
m. 127 à 134 cad. plagale en Mi b M

Pas de ritournelle instrumentale

Période 6 (Alléluia) :
m. 135 à 150
puis 150 à 156 cadence do min.

Ritournelle instrumentale :
m. 156 à 160 cadences en do min., puis en Mi b M

Période 7 :
m. 161 à 166 cad. plagale en Mi b M

Ritournelle instrumentale :
m. 167 à 170 cad. plagale en Mi b M

Période 8 :
m. 170 à 177 cadence en Si b M

Ritournelle instrumentale :
m. 177 à 179 cadence en Mi b M

Période 9 :
m. 179 à 189 cad. plagale en Mi b M

Reprise de la ritournelle d'introduction :
m. 1 à 17

On remarquera que le choral se présente sous la forme d'un choral contrapuntique commenté et découpé en périodes entre lesquelles s'intercalent des ritournelles purement instrumentales soudées à ces périodes dans une mesure de transition. Une seule grande cadence à la mesure 117 délimitant les deux grandes parties du choral (la première étant constituée de trois périodes reprises deux fois, la deuxième par les six dernières périodes). Le type du choral contrapuntique commenté et découpé en sections a été de fort nombreuses fois utilisé dans les chorals d'orgue. Ici, le choral est toujours présenté au soprano doublé par le cor, le commentaire musical se faisant toujours aux **3** (!) autres voix, sur des motifs de caractères descriptifs indépendants de la mélodie du choral et généralement en imitation. Il est facile de relever les intentions descriptives encore appelées **figuralismes.**

On peut noter par exemple, pour les mots :

— « **wachet auf** » (levez-vous) (période 1), un saut d'octave en deux bonds : quarte et quinte ;

— « **sehn hoch** » (très haut) (période 2), une note longue et élevée sur « **hoch** ».

L'imitation est parfois abandonnée pour de brefs instants et remplacée par la concentration des voix sur des appels courts et en accords pour marquer l'insistance, comme dans « **wachet auf** » (période 3) et « **macht euch berert** » (période 8).

L'emploi du cor pour doubler la ligne de soprano peut être, selon Carl de Nys, « le symbole de la chasse : le Christ chasseur des âmes, transformation de l'antique figure de la flèche d'Amour, est célèbre dans la mystique chrétienne ».

La sixième période du choral est un « **Alléluia** ». Les voix d'altos, de ténors, puis de basses préparent longuement (15 mesures) sous forme de fugue dérivée de la ritournelle d'orchestre, l'entrée du choral proprement dit (7 mesures). C'est pourquoi cette période est finalement deux fois plus longue que les autres tout en étant la plus courte dans le texte. Notons enfin que les entrées de la fugue sont irrégulières, elles se font successivement sur la médiante, la dominante et la tonique (les **3** notes du début du choral !).

Dans la ritournelle d'orchestre, les blocs d'accords pointés rythmiquement (mesures 1 à 4) passent des hautbois aux cordes et réciproquement ; le dialogue entre le violon 1 (violino piccolo) et le hautbois 1 (mesures 5 à 8) fait ressortir les premières notes de la mélodie du choral :

Sans doute Bach veut-il nous rendre perceptible de ces deux façons la structure de dialogue propre à toute cette œuvre.

Les blocs d'accord pointés, outre qu'ils accentuent le caractère grandiose de ce chœur d'entrée sur le plan formel, nous fait sentir sur le plan symbolique la majesté (rythmique) du Père. Elle était déjà exprimée de la même manière dans le prélude en Mi b M BWV 552 pour orgue, déjà cité.

L'humanité (mélodique) du fils se traduit par la mélodie dialoguée entre hautbois I et violino piccolo. Dans les deux duos (parties 3 et 6) où le fils dialogue avec l'âme du croyant, ces deux instruments seront entendus : le violon dans le premier duo, le hautbois dans le second. Quant à la motricité active (contrapuntique) de l'Esprit, on la trouve dans la Fugue vocale de la sixième période sur le mot « Alleluia ».

Là encore, nous rejoignons le même esprit symbolique que dans le prélude en Mi b pour traduire la Sainte Trinité.

Carl de Nys pense que les douze cellules rythmiques croche pointée-double des quatre premières mesures sont une « allusion à l'heure, il est minuit dans la parabole évangélique lorsque l'époux arrive enfin ». Cela ne me paraît pas non plus impossible : c'est le Père qui décide de l'heure du retour du fils. Ce premier chœur est alors très lisible : le Père décide de l'heure (m. 1 à 4), le fils arrive (m. 5 à 12), ceux qui ont veillé annoncent sa venue : motifs descriptifs des voix d'altos, ténors et basses dont nous avons déjà parlé.

2. RECITATIF (TENOR) :

« Er kommt... » do mineur 4/4

Ce récitatif secco joyeux et mouvementé annonce l'approche du fiancé et prépare ainsi le premier duo entre Jésus et l'Ame. On peut y noter quelques figuralismes classiques déjà rencontrés dans le premier chœur, notamment sur « **aus der Höhe** » (du haut du ciel), ascension mélodique vers l'aigu et sur « wacht auf » (réveillez-vous) : bond de quinte ascendante.

3. ARIA DUETTO (SOPRANO - BASSE) :

« Wenn kommst der... » do mineur 6/8

Bach prévoit comme accompagnement de ce Duetto un violon piccolo obligé, déjà entendu en dialogue avec le hautbois dans le chœur d'introduction. C'est un violon de petite dimension accordé une tierce mineure plus haut que le violon habituel soit : si b - fa - do - sol. C'est pourquoi la figuration animée et même virtuose de ce solo a une résonance particulièrement claire, argentée, et peut représenter la couronne de gloire du Christ dont il

est question dans le deuxième verset du choral de Nicolaï (quatrième période). (Nous avons vu, à propos du chœur d'introduction, comment le violino piccolo, comme le hautbois I, s'attache à la personne du Christ.)

Ce duetto s'articule en **3** (!) épisodes enchaînés, dont le thème unique est emprunté aux cinq premières notes de la ritournelle d'introduction du violino piccolo :

Ritournelle d'introduction :
m. 1 à 8 cadence en ut mineur

Episode 1 :
m. 9 à 32 cadence en sol mineur

Ritournelle :
m. 33 à 36 cadence en sol mineur

Episode 2 en deux parties :
a) m. 37 à 46 cadence en Mi b M

Ritournelle :
m. 47 à 50 cadence en Mi b M
b) m. 51 à 60 cadence en La b M

Ritournelle :
m. 60 à 62 cadence en La b M

Episode 3 :
m. 63 à 80 cadence en ut mineur

Ritournelle d'introduction servant de conclusion.

Ce duetto éveille en nous des impressions mystiques par son caractère nostalgique : l'Amour céleste et l'Amour terrestre se sont fondus ici en un seul.

4. CHORAL (TENORS) :

« Zion hört... » Mi b M 4/4

C'est le verset central du cantique de Nicolaï. Il se distingue des deux autres par un trio dans lequel la mélodie, confiée aux ténors, est présentée avec le plus grand dépouillement, c'est à peine si la fin de la deuxième et de la troisième période font l'objet d'un léger assouplissement rythmique et mélodique. La mélodie du choral, dans sa raideur, contraste fort avec l'extrême souplesse des violons et des altos qui s'unissent dans une mélodie pleine de vigueur, accompagnée par une basse continue sans thème.

Cet accompagnement est déjà entendu pour lui-même, sans le choral, dans les douze premières mesures. Aucun autre élément n'y sera ajouté par la suite. Il se répétera inlassablement comme une sorte de refrain joyeux et jubilant pendant tout l'énoncé du choral. Ces douze mesures se divisent en **3** (!) sections de quatre mesures ayant chacune leur identité mélodique, mais commençant toute par une anacrouse :

Section 1 : m. 1 à 4. En réalité, deux phases identiques de deux mesures : AA, dont la cellule rythmique caractéristique est constituée par deux doubles et une croche rappelant très fortement le thème du fils du chœur d'introduction, et dont la mélodie est très disjointe.

Section 2 : m. 5 à 8, constituée par deux phrases de deux mesures B et C ; la phrase B étant conjointe et en double croche ; la phrase C étant en syncopes et disjointes.

Section 3 : m. 9 à 12, la seule constituée d'une phrase continue D de quatre mesures dont les éléments rythmiques se trouvent déjà dans les deux premières sections et qui conclut à la dominante.

Ces phrases A, B, C, D constituent le seul matériel d'accompagnement du choral dont voici le déroulement :

m. 13 à 16 : A A
m. 17 et 18 : C
m. 19 à 21 : B
m. 22 à 42 : reprise des mesures 1 à 21
m. 43 à 50 : B, C, D comme dans la ritournelle d'introduction
m. 51 : première moitié de C
m. 52 et 53 : B

A partir de la mesure 54, des modulations aux tons voisins très proches apparaissent, les appuis rythmiques se décalent du premier au troisième temps :

m. 54 b à 56 a : A ut min.
m. 56 b à 58 a : B ut min.
m. 58 b à 60 a : C sol min.
m. 60 b à 63 : D sol min.

De la mesure 64 à la fin, retour à la tonalité de Mi b Majeur :

m. 64 et 65 : A
m. 66 b à 68 a : B
m. 68 b à 70 a : C
m. 70 b à 74 : D'

La dernière phrase est légèrement modifiée pour aboutir à la tonique et lui donner un véritable caractère de conclusion.

La continuelle répétition de ces quatre motifs d'accompagnement a sans doute provoqué la popularité immédiate de cette pièce et conduit Bach, en 1746, à la placer en tête de ses six chorals transcrits

pour orgue, encore appelés Chorals-Schübler (BWV 645), du nom de l'éditeur de Zella, en Thüringe, qui lui commanda ces transcriptions.

5. RECITATIF (BASSE) :

« So geh herein zu mir » Mi b - Si b M 4/4

Maintenant le fiancé (Jésus) accueille la fiancée (l'âme du croyant).

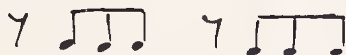
L'accompagnement de ce récitatif par des cordes souligne l'importance de ce moment pour le chrétien. La très grande tendresse de celui qui accueille est mise en évidence par l'infinie souplesse rythmique et mélodique de la ligne de chant qui comporte, comme dans le premier duo, de nombreuses inflexions sous forme de coulés et appoggiatures sur les mots essentiels du texte : mir (moi), brant (fiancée), vertrant (confié), herz (cœur)...

On notera également des harmonies inhabituelles (chromatismes à toutes les voix) pour les mots : **« und dein betrubtes Aug' ergötzen »** (et faire plaisir à ton œil attristé).

6. ARIA DUETTO (SOPRANO - BASSE)

« Mein Freund... » Si b M 4/4

Cet Aria démontre la joie du couple réuni. Cette joie est rendue sensible par un hautbois volubile, étourdissant même, accompagné à la basse par ce fréquent motif rythmique :



qui est chez Bach caractéristique de la quiétude, de la sérénité.

C'est un Aria Da Capo, donc de forme A B A : A : 46 mesures, B : 25 mesures.

Les huit premières mesures de la ritournelle du hautbois serviront de matériel mélodique et rythmique aux mélodies de soprano et de basse qui l'utiliseront pratiquement sans transformation.

Dans les mesures 9 à 12, les voix se partagent d'abord le motif de hautbois des mesures 1 à 4 avant de cheminer parallèlement à la tierce : figuralisme, le texte dit que l'Amour ne doit rien séparer. Puis elles se suivent l'une l'autre dans un jeu d'imitations serrées : droites ou renversées, imitations empruntées aux cinq premières notes du motif de hautbois.

Les deux voix sont solidaires l'une de l'autre, elles sont le miroir l'une de l'autre : l'union de Jésus et de sa fiancée l'Eglise nous est rendu ici d'une manière extraordinairement sensible et efficace.

Dans la deuxième partie (mesures 47 à 72), on notera les extraordinaires vocalises sur les mots **« weiden »** (paître) et **« Wonne »** (béatitude). Là encore, il y a figuralisme : c'est la béatitude du troupeau que Dieu fait paître parmi les lis (les roses, dit le texte de la Cantate !).

Ces vocalises répondent à la jubilation alléluiatique de l'Esprit Saint, entendue dans le chœur d'introduction. On remarquera également des modulations en ut mineur et en sol mineur, les seules que Bach se soit permises dans la Cantate (récitatifs exceptés).

7. CHORAL :

« Gloria sei dir gesungen » Mi b Maj. 2/2

Nous avons déjà dit l'essentiel à propos de ce choral qui conclut l'œuvre en apothéose : il est destiné à être chanté avec l'assemblée, l'orchestre double les voix, il est pratiquement homorythmique . il y a peu de mouvement dans chaque voix, excepté la basse.

Ajoutons encore que, grâce à la mélodie aiguë du soprano, doublée à l'octave par le violino piccolo, ce choral fait entrevoir encore une fois d'une manière inimitable la félicité qui attend les chrétiens dans la Jérusalem céleste.

Diderot et la théorie de l'imitation

par Yves HUCHER
Professeur de Lettres

Après avoir recherché les origines de la théorie de l'imitation dans la doctrine même du XVI[e] siècle, nous avons, par quelques exemples précis, insisté sur un premier sans du mot « imitation » : « action de prendre l'œuvre d'un autre pour modèle, de s'en inspirer plus ou moins étroitement ».

Mais, ce faisant, nous montrions, avec La Fontaine, et Molière en particulier, comment le terme en question prend tout naturellement un autre sens — les deux sens étant complémentaires l'un de l'autre, donc étroitement unis, dans la « théorie » comme dans la réalisation : « Reproduire par les moyens de l'art, l'aspect sensible de la réalité, d'un être ou d'un objet pris pour modèle. »

Deux exemples, aussi éloignés l'un de l'autre que possible.

Lorsque La Bruyère, dans ses *Caractères*, écrit le portrait d'Onuphre, qui est « son » faux-dévot, il « imite » Molière à qui il emprunte certains traits de son Tartuffe ; il l'imite même encore quand il en prend exactement le contre-pied — c'est ce qu'on appelle en musique « l'imitation par mouvements contraires ». Mais, dans le même temps, La Bruyère a son « modèle » — ou plutôt ses « modèles » — c'est-à-dire des êtres vivants qui font profession d'hypocrisie, qu'il observe comme fit Molière trente ans plus tôt, et qu'il peint tels qu'il les voit. Par cette comparaison, on remarque d'ailleurs que Molière typifie beaucoup moins que les moralistes de son siècle : il saisit le réel, le vrai de la nature humaine, dans sa particularité. Mais la technique du pointillisme, de la superposition ou de la juxtaposition des traits, chère à La Bruyère, serait inapplicable à la scène : Molière veut faire rire, mais aussi mettre en relief le ridicule en le poussant jusqu'au grotesque. La Bruyère écrit après Molière et s'en souvient ; mais Molière et La Bruyère observent chacun leurs modèles et s'en inspirent.

Second exemple : le thème des saisons au XVIII[e] siècle.

Il apparaît avec Brockes dans la poésie anglaise en 1721 ; l'Ecossais Thomson le reprend entre 1726 et 1730, et notons-le bien, il *dépeint* le spectacle des saisons, il *raconte* des anecdotes s'y rapportant, il *décrit* les occupations des humains durant chacune de ces « Epoques » de l'année. Les autres poètes du XVIII[e] siècle qui s'inspireront des saisons feront de même et, dans ce sens, tous « imiteront » Thomson ; mais le printemps ne saurait être le même aux yeux d'un Ecossais, d'un Hollandais comme Von Winter, d'un Italien comme Rolli, de Français comme Delille, Ecouchard-Lebrun ou Millevoye. Chacun s'inspirera donc du spectacle que lui offre la nature où il vit, respire, aime et se promène, et Haller aura bien raison d'affirmer : « Le plaisir des yeux le cède à une satisfaction plus profonde. »

Cette satisfaction sera commune aux écrivains et aux peintres, aux graveurs en particulier, tels Carmontelle et Choffard, Delafosse, Simonet ou Moreau Le Jeune. Et quand ce dernier illustre les « Œuvres de J.-J. Rousseau », il pourrait aisément nous proposer des gravures qui conviendraient parfaitement aux *Saisons* de Vivaldi.

Avec cet exemple, nous arrivons à la « théorie de l' " imitation " » en musique. Avec quelques gammes chromatiques — descendantes, de préférence ! — quelques trilles dans l'aigu du clavier (ou à la petite flûte), et quelques trémolos de la basse (ou roulements de timbales ou grondements des cordes graves), vous faites aisément un « orage » au piano ou à l'orchestre. Mais l'orage de la *Pastorale* ne ressemble pas plus à celui des *Saisons* que celui de *Peer Gynt* à celui du *Vaisseau fantôme* ! La danse des paysans de la *Sonate pastorale* de Beethoven n'annonce pas davantage « l'action de grâces des paysans après l'orage » de la *Symphonie pastorale* du même. On est toujours le successeur de quelqu'un — et Beethoven l'est de lui-même d'une *symphonie* à une *sonate ;* mais le spectacle que nous offre la nature est sans cesse différent, renouvelé ; et avec des techniques, des procédés et des moyens différents, le peintre, le graveur ou le musicien, tout en sachant ce qu'il doit à ses devanciers, « imite » à sa façon et, ce faisant, crée une œuvre originale.

Un texte capital de Diderot

Cette longue introduction — sorte de mise au point qui nous a semblé indispensable en raison de la complexité de la « théorie de l'imitation » — nous conduit à commencer ces quelques réflexions sur Diderot par une citation capitale de celui-ci :

« Ceux qui ont créé l'art noble n'ont eu de modèles que la nature ; ceux qui l'ont perfectionné n'ont été (...) que les imitateurs des premiers ; ce qui ne leur a point oté le titre d'hommes de génie, parce que nous apprécions moins le mérite des ouvrages pour la première invention et la difficulté des obstacles surmontés que par le degré de perfection et d'effet. »

Ce qui signifie très clairement que, pour Diderot, les créateurs de l'art ne doivent pas être tenus supérieurs à ceux qui ont suivi leurs traces. En premier lieu, pour la raison qu'ils sont les uns comme les autres « imitateurs » : les uns imitent la nature, les autres imitent ce qu'ont fait les premiers. Tout le monde imite (Aragon répétera cela et ajoutera : « Mais tout le monde ne l'avoue pas. »). Mais, nous venons de le voir, en imitant, l'artiste de génie renouvelle son sujet par ce qu'il « recrée ». Et ce qui compte, c'est le résultat. Et Diderot ajoute : « Celui qui invente un genre d'imitation est un homme de génie ; celui qui perfectionne un genre d'imitation inventée ou qui y excelle, est aussi un homme de génie. »

Avec Diderot, nous sommes donc aussi éloignés que possible de l'esthétique régnante à notre époque pour qui le mot « imitation » est la pire injure — mais, dit encore Aragon, la tartuferie existe toujours !

En fait, l'imitation a un caractère plus ou moins créateur : si elle se rapproche de l'imitation du modèle faite librement, si le modèle sert d'exemple, elle a pour résultat une « re-création » ; si elle se rapproche davantage de l'imitation des traits particuliers de ce modèle, si celui-ci suggère la copie de ses manifestations, c'est une simple « confirmation ». Dans le premier cas, on peut dire, reprenant l'expression de Boileau, que « l'imitation est une lutte avec l'original » ; dans le second cas, il s'agit d'une répétition qui a pour conséquence l'automatisme et tue l'esprit original sous la lettre.

Réflexions sur les théories de Diderot

Reprenant l'hypothèse de l'inconscient de Condillac et Leibniz, selon laquelle ce que nous avons vu ou entendu « existe en nous à notre insu », Diderot affirme qu'il faut imiter la nature, c'est-à-dire l'ensemble des objets sensibles dans leur diversité inhérente qui cache une profonde unité soumise à des lois.

Mais ayant bien précisé que «l'homme est aussi de nature », Diderot, pour qui l'art doit être « moral », insiste sur les notions de « bon » et de « beau », qui se développent par l'apprentissage de la vie, l'expérience journalière. Le goût étant « le fruit des siècles et des travaux successifs des hommes », nous permet d'atteindre à l'union du bien et du beau et de marquer la priorité du bien sur le beau ; d'où sa passion pour Greuze dont il dit, à propos de *L'Accordée de village* (Salon de 1761) : « La composition est pleine d'esprit et de délicatesse. Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs. »

De même, il définira le beau en musique comme « la perception des rapports qui ne chagrinent pas l'organe par le défaut d'isochronisme ».

Si la vérité est « la conformité de nos jugements avec les êtres », Diderot peut affirmer dans *Le Neveu de Rameau* : « (...) le *vrai* qui est le père, et qui engendre le *bon* qui est le fils, d'où procède le *beau* qui est le Saint Esprit. »

Imiter la nature, c'est donc la prendre pour modèle, pour constituer une œuvre qui obéisse à des lois semblables aux lois naturelles.

Pour cela, il faut se donner un modèle idéal — et c'est ce qu'a si bien fait Chardin. Mais il faut savoir qu'imiter c'est choisir — et choisir avec art, comme sait le faire Vernet.

Mais il faut aussi distinguer l'art purement imitatif : « L'art est à la nature comme une belle statue à un bel homme » ; et l'art idéal, celui qui dépasse les apparences, qui va vers « quelque chose d'au-delà de la Nature ».

Imiter, c'est « dévoiler », mais c'est aussi faire une œuvre conforme à la nature, la vérité étant « la conformité de nos jugements avec les êtres », la beauté étant « la conformité de l'image avec la chose ». L'art est différent du vrai mais il doit donner l'illusion du vrai.

Cette transposition du réel pose le problème de la vraisemblance qui exige, chez l'écrivain, le peintre, le musicien, la mesure, l'unité, le style et le rythme, comme elle exige du comédien d'être bien de sang-froid pour rendre ce qu'il a soigneusement observé et être capable, en scène, de s'observer calmement et froidement — et c'est tout l'intérêt du *Paradoxe du comédien*.

Les obstacles à l'imitation ? Ils sont nombreux : préjugés nés de la paresse ou de la superstition, et les règles qui ne suffisent pas.

Et l'on retrouve le leitmotiv : « La leçon du maitre n'équivaudra jamais a la leçon de la nature. »

Et il apparaît encore trois autres difficultés : que le génie ne s'imite point, que les règles dressent un écran entre nous et la nature ; qu'il faut s'empresser de les apprendre pour s'empresser de les oublier. (Remarquerai-je ici que curieusement notre grand Florent Schmitt disait la même chose dans les mêmes termes. Et pourtant, il ne devait pas connaître, malgré sa grande culture, les théories de Diderot ! Il « imitait » donc sans... savoir !)

Les remèdes à ces obstacles : l'observation à faire sur place comme nous allons le voir dans un instant,

et la culture, l'une et l'autre étant complémentaire. D'où une autre formule essentielle : « ETUDIER L'ANTIQUE POUR APPRENDRE A VOIR LA NATURE. »

Enfin, il faut éduquer la sensibilité, faite de psychisme, d'instinct, de tact et de goût, nés de l'expérience, développer l'intuition divinatrice, l'émotivité et la conscience morale.

D'où l'importance de l'article que Diderot consacre au « *Génie* » dans l'Encyclopédie et à l'« *enthousiasme* » dans les *Entretiens sur le Fils naturel* :

« L'homme de génie est celui dont l'âme, plus étendue, frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment (...) »

« Le poète sent le moment de l'enthousiasme ; c'est après qu'il a médité. (...) Sa passion s'élèverait presque au degré de la fureur. Il en connaîtrait plus de soulagement qu'à verser au-dehors un torrent d'idées qui se pressent, se heurtent et se chassent. »

Insistons encore sur cette idée essentielle : « L'art imite la nature et la nature imite l'art. » D'où : « Je substitue l'art à la nature pour en bien juger. » (Salon de 1767.)

Et voici le commentaire de Diderot dans son *Traité du beau* (1750) :

« De quelle utilité sont en architecture les imitations de la nature et de ses productions ? A quelle fin placer une colonne et des guirlandes, où il ne faudrait qu'un poteau de bois, ou un massif de pierre ? A quoi bon ces cariatides ? Pourquoi imite-t-on dans les entablements des objets naturels ? Qu'importe que dans ces imitations les proportions soient bien ou mal observées ? Si l'utilité est le seul fait de la beauté, les bas-reliefs, les cannelures, les vases et en général tous les ornements deviennent ridicules et superflus. Mais le goût de l'imitation se fait sentir dans les choses dont le but unique est de plaire, et nous admirons souvent des formes, sans que la notion de l'utile nous y porte. Enfin, on discerne tous les jours de la beauté dans des fleurs, plantes et mille ouvrages de la nature dont l'usage nous est inconnu. »

Réflexions sur un texte capital de Diderot

« Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre [1], avec leur portefeuille [2] sous le bras : « Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là ? Deux ans. Eh bien ! c'est plus qu'il n'en faut. Laissez-moi cette boutique de manière [3]. Allez-vous en aux Chartreux [4], et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête : allez à la paroisse, rôdez autour des confessionnaux, et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain, assez à la guinguette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publique ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez les idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie [5]. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent ; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. Examinez-les bien, et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide professeur et de l'imitation de votre insipide modèle. Que je vous plains, mes amis, s'il faut qu'un jour vous mettiez à la place de toutes les faussetés que vous avez apprises, la simplicité et la vérité de Le Sueur [6] ! Et il le faudra bien si vous voulez être quelque chose. » (Diderot, *Essais sur la peinture*, écrits en 1766, publiés en 1795 seulement, chap. I.)

Dans ce texte, Diderot apparaît assez sûr de lui : il a quarante-trois ans et, depuis sept ans, il publie tous les deux ans ses *Salons*. C'est un « connaisseur » qui s'adresse aux jeunes artistes, en homme qui a fréquenté les ateliers, qui en connaît le vocabulaire et sait ce que les professeurs « insipides » exigent de leurs modèles « insipides » et de leurs élèves.

On voit Diderot en venir ici à une conception plus simple de la nature. Cinq ans plus tôt, *L'Accordée de village* lui paraissait conforme à la nature, mais il s'agissait encore d'une nature ordonnée, théâtrale, répondant à certaines règles de mise en scène. Par opposition, dans cette page, Diderot place à la base de l'art les petits faits vrais : il suit une pénitente qui entre pour se confesser dans l'église de sa paroisse ; il entend un homme en colère, il écoute la discussion de deux camarades. Diderot irait même jusqu'à se perdre dans la foule pour mieux observer sans être vu.

---

1. Le musée du Louvre n'ayant été ouvert au public qu'en 1793, Diderot désigne par ce terme l'Ecole des Beaux-Arts, créée en 1648.

2. *Portefeuille* : carton à dessein.

3. « *Manière* » : habitude de reproduire des positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées, d'après des modèles d'ateliers.

4. *Chartreux* : couvent situé rue d'Enfer, à Paris.

5. On songe ici aux croquis pris sur place par les naturalistes : Zola descendant dans la mine, passant de longues heures dans un grand magasin ou faisant plusieurs fois le trajet Saint-Lazare-Le Havre sur la machine à vapeur, la « bête humaine ». Sans forcer le texte, on pense aussi à Gustave Charpentier, et l'on voit l'auteur de *Louise* qui écoute les bruits de la rue, les rires de l'atelier sur accompagnement de machine à coudre, les disputes familiales allant jusqu'à l'explosion de colère et de désespoir du père de Louise. Ainsi, des théories de Diderot sur « L'Imitation de la nature » au « Naturalisme dans le théâtre lyrique », il n'y aurait qu'un pas !... Mais ceci est une autre histoire !...

6. Le Sueur (1616-1655) : il a peint la vie de Saint-Bruno en vingt-deux tableaux pour le couvent des Chartreux que Diderot vient de citer. Il est inspiré par une foi très vive et un très sobre sentiment de la nature.

Cependant, l'idée de Diderot est autrement plus profonde. Pour être vrai, tout en art doit partir d'un mouvement intérieur profond ; une attitude prise dans la rue, à l'église, au marché, puise sa valeur dans le fait qu'elle découle tout naturellement de la vie intérieure des personnages, ce qui lui donne son « unité » (terme cher aux classiques, et Diderot s'en souvient !). Cette unité est celle du mouvement qui s'oppose fondamentalement à la « manière », à l'immobilité des modèles à qui on impose une attitude savamment calculée et d'autant plus éloignée du naturel ; comment en serait-il autrement si cette pose n'est dictée par aucune nécessité, si elle résulte d'un ordre, d'une volonté étrangère, et n'a même pas pour but cette nécessité artistique et intérieure qui pourrait être celle du mime.

Diderot ne blâmera pas moins d'autres méthodes de travail, telles que l'étude de l'écorché, du corps humain traité comme une mécanique impersonnelle. Pour notre auteur, en effet, le corps humain s'organise autour d'une passion principale ou même, d'une façon plus simpliste et quotidienne, par suite de fonctions journalières, du genre de vie ou de la condition sociale. On songe au mot du Bernin : « Un homme n'est jamais aussi semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement », ce qui rapprocherait Diderot de l'art baroque.

Ainsi, Diderot frotte ses idées esthétiques aux théories des spécialistes, et dans le domaine de la musique, il agira de même, et contribuera à la libération de l'art et des artistes. Il est donc sur la voie de ce que nous appelons « l'éclatement » de la théorie de l'imitation au début du XIXe siècle.

Pour conclure, contentons-nous de citer ces quelques lignes d'un biographe de Diderot. Elles rejoignent notre citation initiale :

« Il a retrouvé pour ses contemporains qui l'avaient oublié, le grand principe qui domine l'Art à travers les âges : ALLEZ A LA NATURE ! Il a dégagé de l'Antiquité autre chose que la mythologie païenne " où se jetaient les peintres de son temps " ; mais il ne s'en est pas tenu là. Cette ligne idéale, cette ligne vraie des sculpteurs grecs, il ne suffit pas de la copier ; C'EST DE L'ÉTUDE PATIENTE ET RAISONNÉE DE LA NATURE QUE LES ANCIENS L'ONT DÉGAGÉE ; ENCORE ET TOUJOURS, IL FAUT RECOMMENCER LA MÊME ÉTUDE. CET IMPÉRIEUX CONSEIL EST LE FIL CONDUCTEUR DE L'ADMIRABLE *Essai sur la peinture* que Gœthe a traduit et commenté. Le premier, il se révolte contre l'Académie, contre un enseignement bon à peine à faire de froids COPISTES et des IMITATEURS glacés ; révolutionnaire dans l'âme, il ouvre les portes des ateliers à deux battants sur la VIE EXTÉRIEURE, et en casse les vitres SUR LA NATURE qu'il appelle. LE MODÈLE D'ATELIER, VOILA L'ENNEMI. » (J. Reinach, *Diderot*.)

LYRISME ET NATURALISME
Panorama critique et Problématique

Michel GUIOMAR
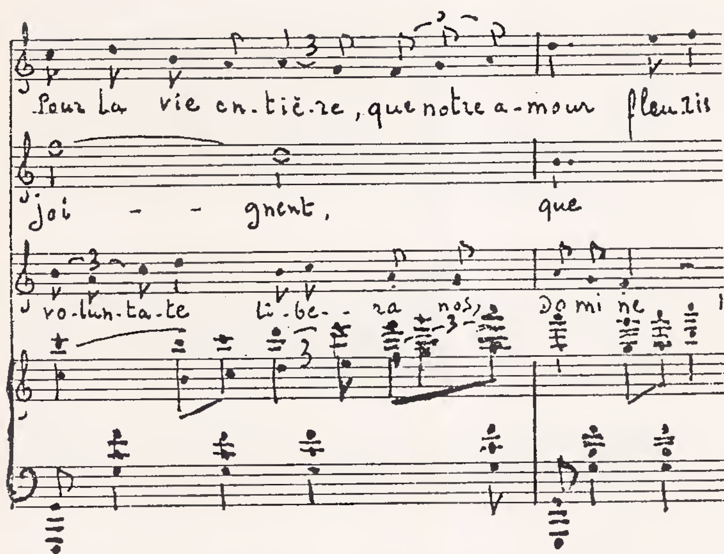
(*Suite à l'étude parue dans le précédent numéro*)

Quant au jeu du travail humain dans l'œuvre, c'est, dans la mesure où il vient remplacer comme Mythe préférentiel tout autre mythe traditionnel du drame lyrique, le naturalisme de Zola qui s'exprime. Non sans que soit privilégié le travail rural, pur, simple métamorphose guidée du travail de la nature, opposé au travail oppressant de l'usine, le filtrage de l'or des rivières, c'est une autre manière de dire même que l'homme, simple objet parmi d'autres de l'histoire naturelle, trouve son équilibre et un écho de son travail dans cette Nature dont il fait partie. Il reste cependant une ambiguïté de ce que l'or des blés est l'image de la richesse naturelle venue du travail humain ; il ne suffit pas que le but soit moins pur pour que l'or extrait des rivières ne soit pas aussi une richesse naturelle donnée par le même travail : on aurait donc dû parler ici respectivement de travail libérateur et de travail asservissant. Ce thème est au centre et au cœur de l'œuvre innombrable de Zola, mais la question s'est posée qu'il soit, en cela, un thème vraiment naturaliste ou seulement une idée socialisante. Nous pensons plus clairement que Zola retrouve un *archétype* (et peut-être selon le naturalisme philosophique) somme toute assez banal de la dualité universelle de l'Eden et de l'exil terrestre de l'homme, car cette dualité est exactement la même, mythique, archétypale et manichéenne, et voulue comme telle, que celle de la *Tétralogie* de Wagner et en particulier de l'*Or du Rhin*. Le jeu tétralogique des quatre Eléments et de la Nature matérielle est aussi un naturalisme philosophique. Mieux encore, le parallélisme des œuvres se prolonge, puisque l'or des blés de *Messidor* est un blé végétal, comme celui, aussi pur, des pommes d'immortelle jeunesse que cultive Freia, quand celui des rivières est un minéralisme, comme celui du Rhin, et de même qu'autrefois l'or des rivières de *Messidor* était pur, utile et destiné, inépuisable, à tous, artisanalement recueilli, et qu'il est devenu métallurgisme en cette usine, ainsi la même dualité entre Rhin et Nibelheim anime la *Tétralogie*. D'autres échos wagnériens se proposeraient : ce collier d'or magique qui aurait des pouvoirs, « qui donne la joie et la beauté aux êtres purs, qui force les coupables à se livrer » (acte IV, scène 3), semblerait un écho d'objet, de l'anneau ou du heaume du Nibelung, en même temps que Mathias qui le vole et avoue ainsi malgré lui ce qu'il voudrait taire, son crime, fait songer à Mime qui, espérant conserver puis reprendre l'Or forgé pour Alberich, trahira à Siegfried qui le possède son désir de meurtre. Cette cathédrale souterraine de l'Or (acte III, 1er tableau), grotte que découvre Véronique, mère de Guillaume, est un contre-écho du Nibelheim visité par les dieux, mais aussi, il est vrai, un archétype très connu. Enfin cette exclamation de feu du couple d'Hélène et de Guillaume est bien proche de celles de Brünnhilde et de Siegfried :

> Guillaume : *Comme deux flammes qui se rejoignent, que nos cœurs brûlent, pour la vie entière* (acte IV, scène 5).

> Siegfried : *A présent, les flammes ont gagné ma poitrine... Un feu dévorant s'est allumé en moi : le brasier qui encerclait le rocher de Brünnhilde flambe maintenant dans ma poitrine* (acte III, scène 3).

En dehors même de ce que nous dirons du ballet, la fin de *Messidor* donne aussi un climat musical proche, par les seules structures, il est vrai, de la fin de *Tannhäuser*, quand Mathias, personnification du Mal, vient d'être anéanti comme Vénus et que s'accomplit, non dans la Mort mais pour la Vie, l'amour des deux héros, Hélène et Guillaume, tandis que s'avance ici aussi un cortège religieux, la procession dans les blés.



Pour différencier les deux messages, celui du Wagner vient du Mythe imaginaire, et chez Bruneau et Zola d'un concept naturaliste incapable de se libérer des *complexes de culture*[7]. Au mythe, donnée primitive qui se diffuse de l'œuvre elle-même dans la représentation, s'oppose chez Zola et Bruneau un retentissement conscient venu d'une philosophie. Et quand les flammes sont dans *Messidor* des images littéraires assez communes et très indirectement peut-être inspirées par les feux du printemps, les images wagnériennes sont scéniquement provoquées par un feu réel, vivant déjà, éternel et par celui que ressent et révèle sans pudeur Brünnhilde dans sa découverte de sensations humaines qu'elle n'avait jamais connues. Finalement, le contexte matériel et physiologique donne plus de naturalisme aux paroles des amants de la *Tétralogie* qu'à celles du couple de *Messidor* et, pour être d'une extrême simplicité au-dessus du chœur de procession au milieu des blés, la mélodie de Bruneau ne corrige nullement cette impression : elle est purement lyrique et l'expression simple et *naturelle* de la mélodie pourrait même témoigner de la différence (que nous devrions également étudier) entre *naturalisme* et expression naturelle. Si quelque élément naturaliste entre dans cette scène, ce serait presque en paradoxe, la litanie de la procession des Rogations, écrite ici dans le vrai thème du plain-chant, comme citation textuelle, exacte, quand le compositeur aurait pu en écrire une autre.

On s'interrogerait ainsi sur le fait que, en marge apparente des idées de Zola, plusieurs de ses amis et de ses hôtes étaient wagnériens et que les « Soirées de Médan » voyaient s'échanger toutes les idées qui remuaient alors les cercles parisiens : l'époque est le triomphe du wagnérisme en France. Si la *Tétralogie* fut révélée au monde dès 1876, la deuxième présentation eut lieu en 1896 : *Messidor* est de 1897 (19 février).

On s'étonne aussi que, fidèles à la tradition de l'opéra français, de tels prétendus novateurs, révolutionnaires même, aient sacrifié au début du troisième acte à la présence d'un ballet, que l'intrigue ne pourrait même justifier qu'en s'éloignant davantage encore du naturalisme, donc dans une incohérence esthétique aggravée. C'est une allégorie — et quoi de plus contraire au naturalisme que l'allégorie — ou plutôt « une figuration chorégraphique » des « deux aspects antithétiques de l'allégorie » (Dumesnil, *op. cit.*, p. 93), l'opposition de l'or richesse naturelle et de l'or-asservissement. Sous le titre *La Légende de l'Or* se présentent entourées de « deux peuples de danseuses :

> *la Reine, une danseuse noble, altière, souveraine, qui incarne le désir humain du pouvoir et de la domination [...] l'Amante, une danseuse belle, désirable, voluptueuse, qui incarne le désir humain de la possession et de toutes les jouissances charnelles. Les deux peuples tournent le dos au public et sont en adoration devant la source ruisselante de l'or [...] l'Or lui-même, une danseuse [...] d'une beauté claire et nue, sans un bijou, avec des cheveux d'or, simplement vêtue d'or [...]* »

Ajoutons à ce tableau initial le décor d'une salle hypogée toute en or fermée par une abside, une Vierge, l'Enfant-Jésus et un ruisseau d'or échappé de ses mains, dans un souvenir possible, ou dans une sollicitation d'archétype, naïvement sacrilège des amours de Danae et Jupiter ! Sans aller plus loin et pouvoir citer cinq pages d'indications chorégraphiques de Zola, d'une féerie trop complaisante d'orgueil, d'érotisme, de violence et de morale, on croit rêver et nous rêvons sans doute, où sommes-nous ? Au cœur de l'œuvre lyrique peut-être la plus naturaliste et de la plus belle époque de collaboration entre Zola et le compositeur ? Cette issue moralisante n'excuse pas de telles dérogations à l'*esthétique naturaliste*, même au nom d'un *idéal social* également naturaliste, cet amoncellement symboliste et allégorique de concessions scénographiques. Le ballet, certainement de haute séduction, n'est pas seulement une manière de redite de la Nuit de Walpurgis du *Faust* de Gounod, image même de ce qu'auraient dû éviter les auteurs, ou du *Vénusberg* wagnérien qui même sur le plan scénique avait une autre allure, une autre nécessité, une cohérence ; loin même de vouloir créer par un fantastique d'emprunt un contraste au monde paysan, c'est bien devant les yeux émerveillés de Véronique, la vieille femme, que s'achève non pas un rêve, non pas une hallucination, mais une scène réelle dont nous éprouvons cependant l'invraisemblable et, comble de gratuité et d'anti-naturalisme, sans témoins autres que nous, puisque Véronique ne survient que sur la fin. Tout un climat de miracles, sortilèges, foi religieuse et bénédiction des blés, en lui-même acceptable, vient cependant ruiner la rigueur du naturalisme philosophique et social initial. Même l'action de la Nature diffusait chez

7. L'expression est de G. Bachelard et usuelle dans plusieurs de ses travaux.

Wagner, par exemple, plus de persuasion, un dynamisme matériel plus certain. On accuserait donc moins le ballet lui-même et les nombreuses scènes anti-naturalistes que la puissance de leur hiatus, de la concession presque indubitable, parce que ce hiatus est la contradiction d'une philosophie proclamée.

Au contraire de nombreuses pages de pur lyrisme (entre Hélène et Guillaume, acte I, scène 4 ; acte II, scènes 3 et 4 ; actes IV, scène 5) ou de communication directe, à la fois sans idéologie sociale et sans allégorie, avec la nature et la Terre (acte II, scène 1, scène 6 ; acte IV, scènes 1 et 2) autour des personnages de Guillaume et du Berger, surprennent plus agréablement d'être pur lyrisme dans un surpassement du réalisme et de l'idéologie ou pur Naturalisme à la fois esthétique et philosophique.

Nous insistions sur ces affinités et correspondances, non pas pour dire des influences possibles (Brûneau fut wagnérien), mais parce qu'elles introduisent à constater que cette œuvre en principe naturaliste, née d'une étroite collaboration des deux grands représentants, littéraire et musical, les plus convaincus de cette école, contient les plus nombreuses failles, des rémissions du naturalisme, des souvenirs d'une mythologie autre, d'une mystique originelle, qu'on croyait même usée depuis Wagner ; si dans les indications de scène au début du quatrième acte, une phrase comme celle-ci :

> *Un soleil triomphal baigne la nappe éclatante des blés, et l'horizon entier resplendit et chante dans un frisson de fécondité heureuse*

a été citée comme celui d'un naturalisme cosmique, d'une philosophie de la nature, et si son contexte littéraire et le *Prélude* célèbre de cet acte justifierait la citation, elle aurait pu être aussi un manifeste classique, romantique, parnassien... (rappelons-nous : Midi, roi des étés, étendu sur la plaine...). En fait, nous ressentons la difficulté d'une école, qui s'est présentée comme révolutionnaire jusqu'à chanter presque l'anarchie (ou du moins, pour G. Charpentier, à ne pas démentir les critiques qu'on lui faisait), obligée de s'abstraire, sans y parvenir, des schémas traditionnels de l'Opéra, des données mythiques et lyriques, liées, semble-t-il, à la fonction utopique et sociale qui, contraire à tout naturalisme, aurait ainsi formé une impasse devant les grandes tendances du mouvement.

Viendront des œuvres, au XXe siècle, dont un naturalisme aussi évident que, précisément, les différences fondamentales que leur esthétique, leur message et leurs techniques musicales établiront entre elles et les œuvres du Naturalisme originel, seul authentique peut-être, dans la mesure du moins où nous l'aurons vraiment rencontré, se marquera d'une plus grande réussite. C'est assez annoncer que plusieurs problèmes se pressent pour la clarification d'un genre, d'une esthétique, d'une époque. Etant accordé que sans doute tout sujet de recherche doit se rassembler dans la brièveté de son énoncé, nous ne pensons pas cependant que l'expression « le naturalisme dans le théâtre lyrique de 1900 à nos jours » ait été mesurée à la difficulté, l'ampleur, la complexité et les retentissements en de nombreux domaines des problèmes ainsi éveillés.

Un caractère commun à ces problèmes aggrave encore cette complexité : ils ne peuvent s'étudier et se résoudre séparément ; l'obligation de les dire successivement provoque ainsi chaque fois entre eux anticipations et rappels et, à propos de chacun, des démarches intéressant les autres. Avant une telle confrontation, nous en donnons donc brièvement les énoncés isolés :

— Est-il seulement possible de traiter du *Naturalisme* musical au *XXe siècle*, au moins après les années 1902-1907 environ ?

— Même défini le *Naturalisme* comme catégorie esthétique et reconnue sa présence littéraire à l'époque qui nous sollicite, — ce qui n'est précisément pas simple — le Naturalisme *musical* pose des problèmes spécifiques.

— L'opéra ou *théâtre lyrique* étant, surtout depuis Wagner, une fusion des trois lieux dramaturgiques indissociables, — la musique, la scène, le texte littéraire, — il est impossible, il serait aberrant, même *musicalement*, de ne traiter que de ce naturalisme musical.

⁂

Le premier problème vient de la difficulté inévitable et de la nécessité d'isoler et d'étudier sur tout notre XXe siècle une tendance dont aucune source ne devrait être ignorée. Or, en marge d'une attitude permanente, universelle à l'homme, « éternelle » pour certains [8] et, par contre, de climats événementiels propres à chaque époque où apparaît et réapparaît la tendance, ces sources immédiates et indispensables références sont au XIXe siècle et à l'aube très brève du XXe et jaillissent d'un terrain matériel et spirituel, esthétique, philosophique, social, littéraire et même scientifique très différent de celui qui voit naître les œuvres plus récentes dont le naturalisme doit pourtant être passé au crible précis des références appelées par les œuvres de la première époque. Les circonstances aussi bien que l'attitude commune de Zola et de Bruneau, l'année de *Messidor* en 1897, sont, à tous égards autres quand Poulenc et Cocteau donnent en 1958 *La Voix humaine*, ce qui pourrait justifier notre suspicion du naturalisme d'un drame peut-être trop vite accueilli dans le catalogue de cette

8. Pierre COGNY, *Le Naturalisme*, déjà cité, p. 120.

tendance, ou même, pour n'évoquer naturellement pour l'instant qu'une autre œuvre française, quand Darius Milhaud écrit en 1926 et déjà de Jean Cocteau *Le Pauvre Matelot*.

C'est avant même le seuil du siècle que, loin pourtant qu'elles fussent des chefs-d'œuvre, la scène lyrique française offrit, nous n'osons tout de même pas dire les meilleures tentatives du naturalisme musical, mais au moins ses plus sûrs témoins et la pureté même de la tendance et, bien que nous puissions en affirmer l'échec, ces drames restent les signes d'une espérance lyrique nouvelle.

D'Alfred Bruneau, on sait même qu'il faillit être jusqu'en 1887 un pur lyrique abordant des sujets épiques français, mythologiques, féériques et romantiques, en compositeur saisi par les dramaturges, faciles ou de génie, dont la célébrité dominèrent ses années de formation, Massenet son maître, nous l'avons dit, mais aussi Bizet, Lalo, Berlioz, Wagner... Si nous avons déjà reconnu plusieurs de ces climats et de ces influences dans *Messidor*, si *Le Rêve* est encore une pure œuvre lyrique, les toutes premières œuvres témoignent bien de l'ensemble de toutes ces tendances : une scène lyrique, *Jeanne d'Arc*, une cantate de Rome, *Geneviève de Paris*, sujet obligé, il est vrai [9], *Léda*, où les chœurs enrichissent le dramatisme sensuel d'une forme symphonique, *Penthésilée*, scène lyrique de Catulle Mendès, wagnérien notoire et parnassien, *La Belle au bois dormant*, enfin *Kérim* en 1887, transition que nous avons reconnue partagée de lyrisme et de réalisme. Ce n'est qu'après la rencontre avec Zola et *Le Rêve* écrit de 1888 à 1891 avec l'appui confiant du romancier, que se succèdent les drames inspirés de celui-ci et certains avec sa collaboration la plus étroite : *L'Attaque du moulin* (4 actes - 1893), *Messidor* (3 actes et un prologue - 1897), *L'Ouragan* (4 actes - 1901), *L'Enfant-Roi* (5 actes - 1905), *Lazare* (1 acte, longtemps inédit et inconnu jusqu'en 1954 [10]) dont le sujet évangélique est traité, note R. Dumesnil, dans un esprit plus bouddhiste que chrétien ; malgré un climat de Mort ici réaliste [11], le naturalisme est, semble-t-il, très loin, sauf à remettre en question celui-ci : R. Dumesnil remarque que R. Strauss sollicite la même dualité de la Mort et de la Résurrection dans *Tod und Verklarung*, la Transfiguration en plus ; il demeure que, dans cette volonté de mort et d'anéantissement, passe le climat de *Parsifal* ou déjà de *Tristan* et de la fin du *Götterdämmerung*, sinon de tout le romantisme qui a privilégié très tôt une telle tendance biblique-orientale depuis ses origines mêmes, de Hamman et Herder au XVIIIe siècle à Novalis et Wagner lui-même. Il resterait à déterminer si l'effet de Transfiguration est plus certain dans l'effort grandiose de transgression straussienne ou dans la transcendance éventuelle que donne chez A. Bruneau une musique austère et dépouillée, autrement dit si la simplicité du style est nécessairement un réalisme, même si le texte littéraire le suggère, et le paroxysme de l'écriture un signe de sublimation et de dépassement.

En 1907, Alfred Bruneau donne encore d'après Zola, *Naïs Micoulin* (2 actes) et la musique de scène de *La Faute de l'abbé Mouret*, pour le théâtre de l'Odéon... Si, l'écrivain étant mort en 1902, le compositeur poursuit cependant une carrière au théâtre lyrique, ses librettistes et collaborateurs seront autres ou autrement influencés, sauf pour *Les Quatre journées* en 1916, 4 actes que Bruneau adapte lui-même de la nouvelle de Zola. On s'interroge ainsi et on peut s'inquiéter du naturalisme du compositeur aux noms mêmes et aux sujets des œuvres : *Les Bacchantes*, un ballet en 2 actes à l'Opéra en 1912, scénario de Naquet (d'après *Euripide*), datant, il est vrai, de 1886 et de la première époque ; *L'Amoureuse leçon*, autre ballet, avec chants, à nouveau d'après un poème de Catulle Mendès, *Chansons à danser*, donné au Théâtre des Arts, de Jacques Rouché, cette remarque n'étant pas vaine, qui, sur le nom de ce dernier, témoignerait d'un préjugé novateur accordé à cette œuvre ; *Le Tambour*, un acte créé à l'Opéra-Comique en 1916, œuvre de guerre et de circonstance, où se retrouverait le climat de *L'Attaque du moulin*, le poème étant de Saint-Georges de Bouhélier qui croyait avoir lui aussi fondé, en marge du naturalisme, l'école littéraire du Naturisme ; *Le Roi Candaule* à l'Opéra-Comique en 1920 sur un livret d'aimable libertinage de Maurice Donnay ; *Le Jardin de Paradis* à l'Opéra en 1923 sur un livret féérique de Robert de Flers et Caillavet, auteurs mondains, très à la mode, selon un conte d'Andersen ; *Angelo, tyran de Padoue*, 5 actes de Charles Méré d'après Victor Hugo, à l'Opéra-Comique en 1924 ; *Virginie*, 3 actes de Henri Duvernois à l'Opéra en 1931... Loin d'une intention inutile de catalogue, cette liste témoigne que, tous comptes faits, les œuvres inspirées par Zola sont les moins nombreuses, qu'elles datent de la fin du XIXe siècle et des toutes premières années du XXe, que, par contre, seules ces œuvres éventuellement naturalistes ont laissé un souvenir quand le compositeur du plein XXe siècle est sans doute oublié, malgré que ses œuvres soient plus récentes. Privé de la présence de Zola, A. Bruneau semble être revenu, avec seulement une meilleure maîtrise de sa vigueur d'écriture qu'autrefois, au climat de sa jeunesse, poétique et romantique. Ce n'est pas, dans les deux dernières œuvres, quelques chants et danses

9. Second grand Prix en 1881, Bruneau n'insista pas et quitta l'enseignement officiel, tout de suite impatient de s'exprimer en toute indépendance.

10. Et seulement en concert radiophonique.

11. J. Combarieu et R. Dumesnil, *op. cit.*, p. 96.

populaires — qui, de tous temps, furent les hôtes du théâtre lyrique — qui donneraient une valable illusion seulement même réaliste. Ainsi, même si la musique des drames de Zola témoignait d'un vrai naturalisme musical — problème à suivre — le seul musicien appartenant à l'école de Zola, lui-même seul vrai naturaliste français, puisque lui seul symbolise son *école de Médan*, aux lois, assez imprécises, il est vrai, de laquelle il fut, naturellement, seul docile est donc hors de notre siècle... Nous annonçons ainsi, mais à dessein et presque de manière polémique qu'il faudra nuancer, le problème de l'existence même du Naturalisme, dont on doit distinguer ce qui fut *école* et dogmatisme et ce qui fut *mouvement* et affinités, groupe réel ou rassemblement d'individus divers qui, on le sait, rivalisèrent parfois avec Zola jusqu'à le renier, avant de renier leur reniement... mais certains après la mort de l'écrivain[12]. Zola n'a peut-être eu qu'un seul vrai disciple absolument fidèle, le musicien Alfred Bruneau ; faut-il d'autres arguments de son privilège de témoin exclusif, unique d'un véritable naturaliste d'école dans le domaine musical ?

Et pourtant, si même en effet Bruneau a conservé en sa troisième époque l'essentiel du style des œuvres inspirées de Zola, laissant plus audible la pureté d'un lyrisme originel en lui, alors dégagé d'emprunts réalistes, retrouvant son inspiration première dans une rigueur, une assurance, une science d'écriture plus grandes, le naturalisme musical de ces œuvres ne saurait être que dans la mesure où les œuvres écrites selon Zola en seraient déjà animées. Mais, même sans en juger, après 1907 ce problème devient autre : Bruneau est, non pas seul, ce qui eût été un privilège, mais désormais assez mal discernable par nous des nombreux compositeurs, pourtant différents de lui, qui se trouvèrent alors, malgré quelque célébrité, en marge ou même tout à fait en retrait des grandes tendances vives, novatrices des années 1910 à 1913 et de l'entre-deux-guerres, en France et à l'étranger ; perdu parmi eux, apparaissant aujourd'hui de peu de poids comme initiateur du domaine lyrique contemporain, car qui pourrait prétendre que, comme dramaturges des compositeurs aussi divers que R. Strauss, Stravinsky, Prokofiev, Schoenberg, Berg, Kurt Weill, Menotti, et tout le groupe des Six, lui soient le moindrement redevables, ses œuvres du XXe siècle perdent leur valeur de référence, leur caractère probant, voire leur intérêt.

Nous avons aussi évoqué de Gustave Charpentier, *Louise* et *Julien* en 1900 et 1913, qui, avec *L'Amour au faubourg*, aurait dû former un triptyque, dont ce dernier volet lui-même, inédit et sans doute inachevé, pourtant prévu pour la saison de l'Opéra-Comique de 1913-1914, aurait comporté trois journées de deux actes et deux décors chacun (L'Amour au faubourg, qui donne le titre, Commediante, Tragediante). Pour lui aussi nos impressions premières sont d'un lyrisme sans ombre dans *Didon*, sa cantate de Rome en 1887, l'année même où Bruneau se tourne vers le naturalisme, *La Vie du poète*, symphonie-drame en quatre parties en 1892, en trois actes et quatre tableaux, et *Le Couronnement de la muse* en 1897. *La Vie du poète*, dont le propos formel, ses solistes et ses chœurs, s'influencent avec évidence du *Roméo et Juliette* de Berlioz, symphonie dramatique, sera reprise et développée dans *Julien* ; telle qu'elle est en version primitive, un lyrisme wagnérien évident, tristanesque (au génie près, ce qui est beaucoup) parcourt l'œuvre, mais aussi des influences franckiennes, berlioziennes et généralement romantiques. Dans un climat onirique, irréel, fantasque, rares sont au contraire les avant-signes naturalistes ou seulement réalistes et ces instants, d'ailleurs conçus comme contrastes ne sont pas des meilleurs : ainsi et presque uniquement le dernier tableau de fête foraine, intitulé *Ivresse*, aux prétentions orchestrales et rythmiques proches du *Songe* berliozien *d'une nuit de sabbat*, pour lequel, il est vrai, on ne saurait mieux parler de réalisme fantastique ; des emprunts de rengaine populaire s'opposent à un thème lyrique « wagnériste » revenu en *leitmotiv* et un duo entre le poète et la fille gagne un paroxysme hallucinant dans l'inconciliable du lyrisme de l'homme et du cri de la fille qui « ricane, hennit [...] *mais ne parle pas*. O triomphe suprême de l'animalité ! », ajoute Marc Delmas[13]. Naturalisme ? ou brusque décharge quasi expressionniste déjà d'une tension du rêve du désir, présente en bien des pages de Berlioz, dans le *Songe* ou dans *Lelio*, situation imaginaire analogue, ou de Wagner : les réponses et ricanements de Kundry à Klingsor et, à la fin de l'acte, la révolte de son désir à l'indifférence de Parsifal. *Le Couronnement de la muse* intéresse aussi le théâtre lyrique : esquisse de concert, se retrouvant modifiée dans *Louise*, elle se destina d'abord à de grandes formations chorales et orchestrales populaires exceptionnelles que Charpentier dirigea lui-même et se rapproche d'intention du théâtre lyrique. Enfin, *Le Chant d'Apothéose* (Prélude, Récit pour dix choryphées, Hymne pour soprano, duo — réutilisé dans « Le Couronnement de la muse » — pour ténor et baryton, Chœur final sur un poème de Victor Hugo, donc romantique) fut réalisé en 1902 pour le centenaire de la naissance du poète par le compositeur et Saint-Georges de Bouhélier ; c'est vraiment une œuvre théâtrale et de conception berliozienne, une fois encore, comparable à la *Symphonie funèbre et triom-*

12. Sur cette distinction, essentielle, entre *école* et *mouvement*, et sur ces événements, voir Cogny, p. 7-12 et 110-117.

13. Marc Delmas, *Gustave Charpentier* [...] déjà cité, p. 46-47.

phale, mêlant, en représentation de plein air, musique, pantomime, danses, toute une mise en scène que Charpentier réglait lui-même. On serait tenté d'affirmer que ces œuvres, s'annonçant l'une l'autre, se ré-empruntant, se redisant, renvoyant leur lyrisme l'une vers l'autre, en captant des parenthèses musicales réalistes ou populistes pour un livret également renouvelé de lui-même, ne forment qu'une seule dramaturgie s'étendant sur quelques années seulement de création, un peu trop complaisante peut-être à la facilité de la vie d'artiste 1900 et à l'idée encore romantique du poète, d'une tradition lyrique héritée de toutes les sources du XIXe, libérée sans frein par l'influence de Massenet, la générosité vigoureuse et sincère, débordante, de l'homme pour le peuple, l'abondance des grands sentiments spontanés mais aussi la vivacité des sensations immédiates et un hédonisme indéniable, la place d'un naturalisme musical ou même d'un naturalisme de simple influence littéraire ou sociale, restant à reconnaître, à prouver, malgré les nuances introduites dans les tableaux familiers, de rues, d'ateliers et les citations musicales qui les évoquent, pas plus nombreuses d'ailleurs que certaines féeries un peu faciles (dans *Julien* et la *Vie du poète*).

Au prix de Rome de 1887, Alfred Bachelet et Camille Erlanger furent premier et deuxième seconds grands prix ; est-ce l'une des raisons pour lesquelles ces deux compositeurs sont fréquemment évoqués à propos du Naturalisme ? Le premier (1864-1944), élève de L. Delibes, obtint en 1890 ce premier grand Prix pour une cantate *Cléopâtre* (l'ombre de Berlioz est tenace en cette fin de siècle sur les librettistes comme sur les compositeurs[14], et l'« inspiration » officielle stagne volontiers dans l'Antiquité); ses œuvres lyriques paraissent cependant échapper, sous réserve de meilleur examen, au climat même réaliste : *Fiona*, légende irlandaise, *Scémo*, *Quand la cloche sonnera*, *Un jardin sur l'Oronte* d'après Barrès en 1932, ou enfin le poème de Leconte de Lisle *Sûryâ*, légende védique. De Camille Erlanger (1863-1919), prix de Rome en 1888 pour sa cantate *Velléda*, des œuvres comme *Le Juif polonais* ou *L'Aube rouge*, parmi une douzaine d'opéras définitivement oubliés, sont plus proches du naturalisme au moins par les livrets, et peut-être de plus pure inspiration que son *Aphrodite* d'après Pierre Louys, mais cependant responsable d'une célébrité assez contestable. Xavier Leroux (1863-1919, très exact contemporain d'Erlanger) est aussi volontiers classé comme naturaliste, sans doute, malgré *La Reine Fiammette* (1903) de Catulle Mendès, à cause du *Chemineau* (1907), drame paysan aux confins de la Bourgogne et de l'Ile de France, inspiré de Jean Richepin, ou du *Carillonneur* (1913), toujours au vu des livrets, et parmi une quinzaine d'ouvrages. Cependant, prix de Rome lui aussi, les deux influences indéniables lui viennent de Massenet et, toutes réserves faites sur l'écho reçu, de Wagner. Enfin, parmi tant, Francis Casadesus (1870-1954) a parfois emprunté son inspiration lyrique, comme Bruneau, Leroux et autres contemporains, à des drames familiers, de pleine nature ou donnant la parole aux humbles : *Le Moissonneur*, drame limousin pour le Théâtre de la Nature de Tulle en 1909, *Cachaprès* en 1914, *La Chanson de Paris*, 1941, etc., empruntant à la musique populaire, écrivant simplement. Mais de ces derniers compositeurs, la liste bien sommaire et injuste envers plusieurs autres, et cependant déjà fastidieuse, de ceux qui seraient, presque jusqu'à nos jours, les premiers ou derniers héritiers du naturalisme originel, les œuvres, trop peu connues et même peu accessibles, il est vrai, pour en juger objectivement, ne nous convainquent guère ni de leur appartenance à la tendance ni du talent qu'elles peuvent recéler. Elles dénoncent au contraire, dans l'oubli qui s'en ressent, la vanité même qu'il y aurait à poursuivre ce rappel historique et le catalogue français au-delà des premières années du siècle ; nous pensons dire pourquoi.

(A suivre)

14. C'est en fait l'époque où, parallèlement au wagnérisme, la musique de Berlioz a reconquis non seulement le public des concerts, mais aussi les instances officielles.

L'ensemble intercontemporain

Le 13 février 1976, Jean Maheu, directeur de la Musique aux Arts et Lettres, et Pierre Boulez, ont tenu une importante conférence de presse dont *L'Education musicale* se doit de rendre compte à ses lecteurs, ainsi qu'il a d'ailleurs été annoncé dans le numéro précédent.

⁂

Il s'agissait non pas « d'annoncer *la fondation d'un orchestre ou d'une formation de musique contemporaine de plus, mais de la création d'un instrument original au service de la musique du XX*[e] *siècle* ». Cette formation, nous en avons déjà donné la dénomination dans l'avis de concours que nous avons déjà publié : « *Ensemble intercontemporain* », brisant ainsi l'attente, l'effet de surprise sur lequel Boulez a en partie spéculé tout au long de son exposé. Nous présenterons donc « à l'écrevisse » ce qui a été dit.

De très prochains concours désigneront donc le noyau de 21 musiciens (plus 8 à mi-temps et d'éventuels « extras ») qui constituera le principe même de l'ensemble et desquels la technique la plus solide sera exigée : *2 flûtes* (la deuxième jouant également piccolo, alto et basse), *2 hautbois* (deuxième jouant cor anglais), *2 clarinettes* (deuxième jouant ég. petite cl. mi bémol et cl. basse), *2 bassons* (deuxième jouant ég. contrebasson), 2 cors, 2 trompettes, *1 trombone* (jouant ég. trb. basse), *trb. basse, tuba, harpe, pianiste* (jouant ég. clavecin, orgue élect. et célesta), *première percuss.* (jouant ppalement timbales, xyl., vibr.), *deuxième perc.* (jouant égal. perc. à clavier), *troisième perc.* (jouant égal. perc. à clavier), *3 violons, 2 altos, 2 cellos, 2 contrebasses.*

La direction artistique sera assurée par Pierre Boulez, assisté de Michel Tabachnik à la direction musicale. Cette idée de Pierre Boulez est née de ses contacts avec le Sinfonietta de Londres, et d'échanges de vues avec Nicolas Sloman : elle se trouve ainsi entérinée aujourd'hui par Michel Guy.

Pierre Boulez note qu'un des handicaps de la musique contemporaine est qu'on a toujours fait appel pour son exécution à des formations non homogènes, asservies aux diverses et multiples grilles de travail de musiciens harcelés de droite et de gauche; d'où seule possibilité d'utilisation d'interstices dans les emplois du temps. Il ne s'agit pas néanmoins de se conforter dans la stabilité d'une institution officielle et fonctionnarisée qui risque la sclérose et annihile l'idée de prospection, de recherche : il faut faire communiquer les diverses spécialisations, « flexibiliser » l'outil de travail.

L'ensemble aura donc une quadruple vocation que Pierre Boulez présente intelligemment sous formes « d'ondes », ou de cercles progressifs :

1. Un noyau de recherche au départ du matériau de base qu'est le son et sa mise en jeu. C'est le niveau de la *création.*
2. Au sein de l'ensemble, des échanges individuels, en perspective ouverte, avec des interlocuteurs extérieurs, acousticiens, compositeurs, luthiers, auditoire. C'est le niveau de l'*exécution* et de la *transmission.*
3. « Pénétrante » en un large auditoire, tentatives d'ouverture et d'échanges avec divers milieux sociaux, sans polarisation sur le « pseudo » public parisien en tant que « censeur privilégié » (attitude fréquente et néfaste). C'est le niveau de la *diffusion.*
4. Recyclage permanent des membres de l'ensemble. Niveau de la *pédagogie.*

En ce qui regarde l'exécution, trois grands domaines ou tâches s'imposent :

a) Donner à l'ensemble *un répertoire de base* de « classiques » du XX[e] siècle.

b) *Etendre ce répertoire* par la reprise d'œuvres valables, tout en refusant la manie française, le snobisme des premières auditions multiples mais sans lendemain. Faire entrer les œuvres valables dans le répertoire.

c) Poursuivre une *politique de commandes* afin que les compositeurs se sentent concernés et « motivés ».

L'ensemble aura encore le souci permanent de sa vocation expérimentale, par l'exploration systématique du jeu instrumental, en collaboration avec des spécialistes de la facture; d'où stages, contacts permanents avec les Conservatoires, avec l'I.R.C.A.M.

Le niveau 3 (diffusion) aura une possibilité d'extension par la publication possible de « périodiques » sonores (notamment), c'est-à-dire d'enregistrements (type à préciser, par exemple mini-cassettes) d'œuvres ou de séances expérimentales.

Pour une efficacité totale, l'Ensemble Intercontemporain sera régi par une équipe de management confirmée, travaillant sur ordinateur pour la planification et l'établissement des programmes.

*
**

Il est impossible de relater par le détail tout ce qui a été dit durant cette conférence de presse où la « presse » était grande en verité. Nous ne sommes pas resté pour le cocktail (quelle vertu !) mais avons noté au vol quelques réponses aux questions de l'auditoire : les étrangers sont bien évidemment admis à postuler un emploi dans l'*Ensemble Intercontemporain.* Le nom signifie à la fois tout et rien : *Ensemble* et non pas *orchestre; contemporain* ne laisse planer aucune équivoque; *Inter* implique une volonté d'échanges, de courant entre conceptions et démarches actuelles. Michel Tabachnik poursuit simultanément sa tâche de mise en route de l'Orchestre de Lorraine chez nos amis messins. Le rôle de la diffusion par le truchement de la Maison de Radio-France reste à préciser.

M. Maheu avoue qu'il est difficile d'établir de prime abord un budget précis, mais il a insisté sur le fait que l'*Ensemble Intercontemporain* serait « rodé » au contact d'un public « vrai », celui de la province, dès la rentrée 1976, ce qui permettra d'établir un « étiage budgétaire » provisoire.

Nous amuserons nos amis en rapportant pour finir la réponse de Pierre Boulez à la question suivante que nous lui avons posée :

E.M. — Nous venons de fêter il y a peu le Centenaire de la Fondation par Bussine et Saint-Saëns de la Société Nationale, laquelle était au départ animée des meilleures intentions, mais qu'on a jugée très vite sclérosée : l'*Ensemble Intercontemporain,* avec sa formation très particulière, n'aura-t-il pas des tendances, des tendresses, des *a priori ?* Ne serat-il pas, lui aussi, rapidement sclérosé ?...

Pierre Boulez. — Vous avez l'art des questions chausse-trapes ! Permettez-moi d'y répondre en évitant le pas de clerc et de vous donner rendez-vous dans un siècle, afin de constater si l'*Ensemble Intercontemporain* s'est vite sclérosé !

JEAN MAILLARD

Nous prions instamment nos lecteurs, pour nous éviter des frais de rappel onéreux, de bien vouloir renouveler leurs abonnements dans le mois qui suit l'échéance.

En la présente discothèque est signalé un disque mettant en évidence la Seconde Symphonie d'Edouard Lalo. Plus loin, sous la signature de J. Maillard, vous en trouverez l'analyse.

Innovation ! Chaque mois, dans la mesure du possible, « L'E.M. » fera paraître une (ou deux) analyses succinctes d'un enregistrement signalé dans « N.D. ».

Ce qui, d'une part, satisfera les besoins en ce domaine, et, d'autre part, ajoutera un élément intéressant à la chronique des disques.

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

L'éclectisme entraînerait-il les grandes marques de disques à sortir enfin des archives des partitions et des musiciens oubliés ?... Il y a vraiment de très belles choses dans la discothèque de ce mois, néanmoins je suis tout particulièrement heureux de saluer l'apparition au catalogue de la **Symphonie en sol mineur** de Lalo qui en était exclue depuis la disparition des versions Sébastian et Beecham : je donne par ailleurs un commentaire sommaire de ce chef-d'œuvre de l'Ecole française. Souhaitons qu'il s'agisse d'un déclic heureux et que l'orientation conserve un aussi bon cap : ainsi pourraient enfin apparaître dans nos catalogues de grandes partitions (pas seulement symphoniques d'ailleurs !) d'illustres oubliés. J'y reviens sans cesse à ces noms d'artistes envers lesquels nous sommes si lâches, si désinvoltes : Ropartz, d'Indy, Magnard, Castillon, Schmitt, Bréville, Roger-Ducasse, Koechlin, Ladmirault et combien d'autres qui sont des GLOIRES de la musique française. Les poings se crispent devant de telles carences : pourquoi pas une collection nationale d'œuvres enregistrées qui seraient maintenues au répertoire de façon suivie ? Est-ce vraiment utopique ? La collection des **Inédits - O.R.T.F.** était dans cette optique une réalisation merveilleuse : ne peut-on lui redonner vie sous l'égide des Arts et Lettres ? Ce serait une tâche exaltante.

Mais passons sans tarder aux musiques qui vous sollicitent ce mois-ci, encore endormies dans la spirale magique du disque.

- **LE BALLET FRANÇAIS DE 1841 A NOS JOURS.** Coffret de 12 × 30/33 PHILIPS 6747228 (6598042 à 6598053) g.u.

Une anthologie prestigieuse de douze disques où sont rassemblées des pages caractéristiques du ballet français du Romantisme à nos jours, depuis **Giselle** d'Adolphe ADAM (1803-1856) créée en 1841 et intégralement enregistrée ici par le London Symphony Orchestra sous la direction d'Anatole Fistoulari, jusqu'au **Paradis perdu** de Marius CONSTANT (né en 1925), créé en 1967 à Covent Garden et donné ici par l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo dirigé par l'auteur. Un coffret qu'eussent tout particulièrement considéré comme une aide miraculeuse les candidats à l'agrégation si le sujet n'avait été tiré au sort à la dernière session. Mais tous les musiciens se réjouiront, autant que les amateurs de danse, de cette somptueuse anthologie dans laquelle les grincheux (en serais-je ?) regretteront néanmoins de ne pas trouver de ballets de Paul Dukas, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné ou Albert Roussel pour ne citer que ces grands-là. Mais songeons plutôt que se trouvent réunies ici les intégrales de **Coppelia** et **Sylvia** de Léo DELIBES (1836-1891), la **Bacchanale** de **Samson et Dalila** de Camille SAINT-SAENS (1835-1921), le **Ballet de Faust** de Charles GOUNOD (1818-1893), **Les Patineurs** que Giacomo MEYERBEER (1791-1864) inclut dans son **Prophète** à la demande des membres du Jockey-Club ; deux pages (Jota et Aragonaise) du **Ballet du Cid** de Jules MASSENET (1842-1912); le **Ballet égyptien** (Suite n° 1) d'Alexandre LUIGINI (1850-1906). Des « arrangements » qui sont devenus des classiques de la danse par la volonté de mécènes comme Serge de Diaghilev et le colonel de Basile : **Les Sylphides** — alias **Chopiniana** ! — de Frédéric CHOPIN (1810-1849) consistant en divers Préludes, un Nocturne, des Valses et des Mazurkas enchaînées, instrumentées ; **La Gaieté parisienne** de Jacques OFFENBACH (1819-1880), charmant cocktail de motifs de La Vie parisienne et des Contes d'Hoffmann réalisé en 1938 par Manuel ROSENTHAL. **Le Prélude à l'après-midi d'un faune** de Claude DEBUSSY (1862-1918), **Les Valses nobles et sentimentales, La Valse, Daphnis et Chloé** (intégrale avec chœurs) de Maurice RAVEL (1875-1937), **La Tragédie de Salomé** de Florent SCHMITT (1870-1958), **Parade** d'Erik SATIE (1866-1925) et **Le Bœuf sur le toit** de Darius MILHAUD (1892-1914) complètent cette remarquable perspective où se distinguent tour à tour d'excellentes formations symphoniques : London Symphony Orchestra dirigé tour à tour par Antal Dorati et Anatole Fistoulari ; London « Pops » Orchestra (Franck Pennell), Detroit Symphony Orchestra (Paul Paray), Concerts Lamoureux (Jesus Etcheverry), Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo (Marius Constant) et Minneapolis Symphony Orchestra (Antal Dorati).

C'est un coffret qui s'impose dans toute discothèque qui vise à établir un répertoire assez étoffé, qui fera le régal des pédagogues pour la bonne musique qu'il recèle et l'illustration qu'il offre des très riches heures de la danse française. Il va de soi que les amateurs de danse seront comblés, d'autant que la qualité technique de l'enregistrement est excellente.

- **LA ROSE DES VENTS.** Collection MUSIQUE ET CULTURE MC 3012 gu.

Un concert charmant, qui apporte un complément séduisant au disque de présentation du **Groupe des vents,** également de **Musique et Culture,** dont j'ai rendu compte à nos lecteurs en temps utile avec un enthousiasme largement justifié par les échos qui me parviennent de collègues qui l'utilisent. Ce nouveau venu est tout simplement charmant, frais avec un programme varié qui offre au maître la perspective de leçons passionnantes sur une formation « à géométrie variable » (on est « dans le vent » ou on ne l'est pas !) : Jean-Pierre Valette (flûte), René Looten (htb), Lucien Botton (cl.), Alain Boutron (bas.) et Pierre Colette (cor) jouant tantôt en trio, quatuor ou quintette. Les pages, attrayantes et très diverses, son originales ou transcrites avec le meilleur goût : à telle **Pièce brève** de Jacques IBERT répondent **La Marche des soldats de plomb** et la **Pastorale** de Gabriel PIERNE ; à des **Danceries de la Renaissance** succède un **Divertimento** de Joseph HAYDN ; telles pièces de Jean-Philippe RAMEAU et de Marin MARAIS voisinent avec le **Petit nègre** de Claude DEBUSSY, la **Valse** et la **Kleine Kammermusik** de Paul HINDEMITH ou le pittoresque **Concert champêtre.** Un disque dont nous sommes redevables envers Marius Briançon et l'inlassable A. Jungblut, disque dont la musicalité et la pédagogie aimable séduiront nos élèves (**Musique et Culture,** 15, rue Hechner, à Strasbourg).

- **CHANT GREGORIEN : Solennité de Sainte Marie Mère de Dieu,** 30/33 DECCA 7553 X st.

Il ne faudrait pas que les fantaisies dans le vent d'un clergé avide de bouleversement, démagogue et dont les goûts musicaux

entraînent souvent la prière dans le ruisseau — croyant ainsi la mettre à portée de la sensibilité populaire (qu'il ne semble guère estimer !) — mette dans l'esprit des jeunes « de bonne foi » que le chant grégorien est une pièce de musée, une expression désuète et caduque de la prière commune, un divertissement d'esthète : fort heureusement, il existe encore des paroisses où ce chant vit, est pratiqué selon les directives du pape Paul VI. Mais dans le fond, que leur importe à ces chercheux d'aventure les ordres du successeur de Pierre ?). Ces considérations ne sont pas tellement en marge des préoccupations de cette rubrique au sein de laquelle j'accueille aujourd'hui le bel **Office solennel de Sainte Marie Mère de Dieu.** La gravure rassemble la **Messe** avec l'Ordinaire **(Kyrie, Gloria, Sanctus et Agnus IX)** et le Propre tel qu'il figure au nouveau **Graduel romain** publié par Solesmes (1974) à l'Octave de la Nativité, ainsi que l'**Office** monastique **(Invitatoire, antiennes de laudes, Verbum caro factum est, Hymne des Vêpres, Christe redemptor omnium),** antiennes de **Benedictus (Mirabile mysterium),** de **Magnificat (Magnum hereditatis)** et **Alma redemptoris Mater.** L'interprétation des religieuses de l'abbaye Notre-Dame d'Argentan est irréprochable.

- **FRESCOBALDI, Messa a 8 sopra l'aria della Monica,** 30/33 ARION ARN 38285 A st.

L'abbé Georges Durand anime avec compétence et enthousiasme l'Ensemble vocal d'Avignon. J'ai déjà eu l'occasion de signaler des réalisations de ce groupe sympathique qui propose aujourd'hui, toujours au catalogue ARION, une des deux **Messes à 8** récemment identifiées de Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643). Le chœur est accompagné, ou bien alterne avec un groupe instrumental comprenant Lucienne Antonini (à l'orgue doré de N.-D. des Doms), Roland Conil (continuo), Robert Malbec (bas.), Jacques Charmasson et Hervé Cunty (trp.), André Vaisse et Guy Barthalay (trb.). Georges Durand a voulu restituer l'atmosphère d'une messe solennelle romaine du temps de Frescobaldi avec ses « interludes » instrumentaux et sa « Toccata » initiale. Pour ce faire, il a eu recours à divers recueils de **Canzone da sonar.** Le résultat est réussi et l'homogénéité de style n'est jamais compromise : un nouveau visage de Frescobaldi à découvrir.

- **J.-S. BACH, Die Kantatenwerk vol. 11,** 2 30 × 33 Telefunken Das Alte Werk 6.35269-1 EX st.

Ce onzième coffret de l'intégrale des cantates de Jean-Sébastien BACH (1685-1750) répond à la qualité exceptionnelle qui est l'un des critères de TELEFUNKEN. Deux formations se partagent le programme : le Chœur d'Enfants du Hanovre accompagné sur des instruments originaux par le Leonhardt Consort dirigé par Gustav Leonhardt d'une part, et le Chœur d'Enfants de Vienne accompagné par Niklaus Harnoncourt. Un chef-d'œuvre de perfection que ces quatre cantates **BWV 39 Brich dem Hungrigen dein Brot** (Partage ton pain), **BWV 40 Darzu ist erschienen der Sohn Gottes** (C'est pour cela qu'est apparu le Fils de Dieu), **BWV 41 Jesu nun sei gepreiset** (Jésus, sois glorifié) et **BWV 42 Am Abend aber desselbigen Sabbats** (Le soir de ce même jour), cette dernière cantate étant sous-titrée par le Cantor **Concerto da chiesa.** Le coffret, sobrement présenté avec un magnifique portrait en couleurs du musicien, renferme une substantielle notice trilingue et, encore plus appréciable, la partition d'orchestre intégrale des quatre œuvres.

- **SONATES DE LECLAIR, VERACINI, VIVALDI ET NARDINI,** 30/33 PHILIPS Trésors classiques 6500 879 S.A. st.

Quel beau violon ! Quelle leçon d'interprétation nous offre ici le cher et grand Arthur Grumiaux : un son nourri, chaud, étoffé, qui n'a rien de ce fil de la Vierge prêt à rompre qui est caractéristique de plus d'un violoniste actuel. Avec son accompagnateur attitré Istvan Hajdu au piano, le violoniste belge présente un récital de quatre sonates toutes aussi belles l'une que l'autre (un cran au-dessous pour Nardini cependant), appartenant à ce répertoire qu'on dit (de plus en plus) « baroque » et qui me semble d'un pur classicisme. **Sonate en Si Mineur, op. 1, n° 3,** de Francesco-Maria VERACINI (1690-1750), **Sonate en La Majeur, op. 2, n° 2,** d'Antonio VIVALDI (1678-1741), **Sonate en Ré Majeur, op. 9, n° 3,** de Jean-Marie LECLAIR l'aîné (1697-1764) avec son célèbre **Tambourin,** et enfin, **Sonate en Ré Majeur** de Pietro NARDINI (1722-1793). Les quatre musiciens rassemblés sur cette nouveauté furent de grands voyageurs, et ce beau récital Arthur Grumiaux-Istvan Hajdu nous vout en conséquence une évocation pleine de poésie et de vraie musique de l'Europe du XVIIIe siècle.

- **INTEGRALE DES MAZURKAS DE CHOPIN,** 2 × 30/33 DECCA Aristocrate 7313/14 st.

Si je suis bien informé, Milosz Magin est un pianiste hongrois naturalisé Français. En fait, l'essentiel est la qualité de ses interprétations, extrêmement distinguées et qui ne tombent jamais dans cette morbidesse dont on affuble souvent Frédéric CHOPIN (1810-1849) et qui est cependant à l'opposé du tempérament du musicien polonais. C'est au contraire avec une technique, une pensée quasi « mozartiennes » que Milosz Magin aborde l'intégrale des quarante et une mazurkas. Ces compositions occupent une place privilégiée dans l'œuvre de Chopin, très différentes de conception, ô combien, des Polonaises. Elles sont d'ailleurs relativement tardives, puisque le premier des onze recueils n'est publié qu'en 1832. Ces **Mazurkas** plongent leurs racines au plus profond de la tradition polonaise, celle du **Mazur,** du **Kujawiak** et de l'**Oberek** dont le plan et le caractère populaires ont été parfaitement compris et respectés, mais élargis, animés d'un souffle tantôt pessimiste comme l'**op. 17 n° 3,** l'**op. 41 n° 2,** tantôt simplement agreste comme **l'op. 30 n° 1,** ou d'une écriture très recherchée comme l'**op. 30 n° 4** ou l'**op. 63 n° 3.** Ce très riche bouquet, dont nous sommes redevables à Milosz Magin, est accompagné d'une pertinente notice de Stanislaw Dybowski.

- **Hector BERLIOZ, Harold en Italie,** 30/33 PHILIPS Trésors classiques 9500 026 S.A. st.

Après les versions de Ménuhin, d'Oïstrakh et surtout de William Primrose avec le Philharmonique de Boston dirigé par Charles Münch, voici celle d'un altiste que j'ai honte d'avoir ignoré jusqu'à présent : Nobuko Imai. Son jeu est d'une extrême distinction, d'un goût parfait, à la limite du fragile, ce qui convient sans doute pour exprimer le morne ennui du languide héros byronien. L'équilibre dans le rapport entre soliste et orchestre est parfait, et cette réalisation PHILIPS est une réussite de plus à l'actif de Colin Davis qui dirige avec une clarté et une perfection admirables le **London Symphony Orchestra.** « Généreuse Angleterre », aurait redit Berlioz... « Feux et tonnerre ! Monsieur, la façon dont vous dirigez mon Orgie de brigands m'invite à vous offrir un verre de Lacryma-Christi : cela sonne à merveille ! Il n'y a guère que votre Montagnard des Abbruzzes dont la virilité me semble un peu trop aristocratique, ou du moins édulcorée ! » Trêve de plaisanterie, c'est là une belle interprétation de BERLIOZ (1803-1869) qu'il est désormais impossible d'ignorer, sorte de microcosme où l'on entrevoit aussi bien l'Ecole russe que l'Ecole française moderne. C'est là aussi un disque de prestige pour votre discothèque, dont la gravure est très belle et les qualités stéréophoniques assez exceptionnelles.

- **Robert SCHUMANN, Concerto violon en Ré mineur et Fantaisie op. 131,** 30/33 DECCA Aristocrate 7275 st.

J'aime nager à contre-courant et plaider les causes condamnées : tournure d'esprit que je suis heureux de retrouver chez certains de mes contemporains — surtout s'ils sont illustres et peuvent infléchir telle ou telle orientation et rendre justice. Ainsi, je me souviens avec délices avoir, durant les années d'occupation, usé à coup de pièces de quarante sous l'enregistrement 78 tours que proposait, en haut du boulevard Saint-Michel, l'auditorium **Chantecler,** du **Concerto en Ré mineur** de Robert SCHUMANN (1810-1856). Cette merveilleuse gravure de Yehudi Menuhin avait permis au tolérable violoniste que j'étais alors, de percer l'exceptionnelle beauté de cette page toujours décriée depuis que Joachim a, en son temps, jeté sur elle l'anathème. Je l'ai vraiment travaillée en profondeur et je veux affirmer quelle belle et pure Musique, en dépit de ses « célestes longueurs ». Page arrachée aux ténèbres dans lesquelles allait bientôt s'enfoncer le malheureux musicien en cette année 1853, que ce **Concerto en ré mineur :** on sait néanmoins par le dernier article signé par Schumann — **« Voies nouvelles »** — qu'il retrace **« un tableau d'une certaine gravité derrière laquelle on voit souvent percer la joie ».** Le manuscrit se trouvait conservé à la B.N. prussienne de Berlin : qu'en est-il advenu ?... Toujours est-il qu'il avait été tiré de l'oubli en 1937 par la violoniste Galinda d'Aranyi, créatrice du **Tzigane** de

Maurice Ravel, puis ensuite gravé chez Schott aux soins de Georg Schünemann et enregistré aussitôt par Menuhin. C'est aujourd'hui une très belle version que nous propose Patrice Fontanarosa accompagné par l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. que dirige Paul Capolongo. Le soliste domine allègrement une partie de violon assez difficile mais exaltante, même techniquement, où je regrette — et c'est un détail — de ne pas retrouver les mordants du premier mouvement qui s'accordent si bien avec le style rhapsodique. Le disque comporte également la **Fantaisie pour violon et orchestre op. 153** datant de la même période, mais beaucoup plus extérieure, s'il est permis d'appliquer ce qualificatif à Schumann ! Il est indubitable que cette page tour à tour brillante, tendre, fulgurante, ne possède pas la flamme, l'âpre et fascinant lyrisme qui font du Concerto sans numéro d'opus (et pour cause...) une œuvre unique : l'intéressante notice de Françoise Malettra émet un jugement inverse, ce qui prouve que tous les goûts sont dans la nature : mais unique sera la joie de poser cette gravure sur la platine de votre chaîne.

- **Edouard LALO, Symphonie en sol mineur, Rhapsodie norvégienne, Ouverture du Roi d'Ys,** 30/33 PHILIPS Trésors classiques 6500 927 S.A. st.

Les amateurs ne pourront vraiment pas se plaindre de la discothèque de ce mois : encore les bonnes surprises ne sont-elles pas épuisées !

Enfin voici reparaître au catalogue une des pages fondamentales de la musique française : la **Symphonie en Sol mineur** d'Edouard LALO (1823-1892). Bravo PHILIPS ! Les pièces qui complètent le programme sont d'ailleurs révélatrices d'une certaine inquiétude puisque ce sont des pages sûres et populaires : la **Rhapsodie norvégienne** et l'**Ouverture du Roi d'Ys.** Il y aurait aussi une sympathique témérité à faire appel à des œuvres qui restent à découvrir, des pages symphoniques pas obligatoirement de Lalo d'ailleurs ; mais ne demandons pas ce qui semble encore impossible. Cette **Symphonie en sol mineur** est l'une des « quatre grandes » de la renaissance française d'après 1871 avec la **Symphonie cévenole** de Vincent d'Indy, celles en **Ré mineur** de César Franck et en **Ut mineur** (avec orgue) de Saint-Saëns. Ce bel enregistrement est réalisé par l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo sous la direction éclairée d'Antonio de Almeida. C'est un disque vraiment nécessaire dans nos discothèques scolaires : il s'adresse aux publics de tous âges, depuis la rutilante image d'Epinal sonore qu'est la Rhapsodie norvégienne jusqu'à la parnassienne **Symphonie** ou l'**Ouverture du Roi d'Ys** dont les sortilèges légendaires ou orchestraux captiveront autant les Troisièmes que le Second cycle.

- **MAX REGER ET ARNOLD SCHOENBERG, Pièces pour orgue,** 30/33 ARION ARN 38310 K st.

L'un des plus brillants parmi la jeune génération d'organistes, Louis Robilliard s'est imposé au double point de vue de la pédagogie et de la virtuosité, notamment par une intégrale fort remarquée, donnée en direct, des œuvres d'orgue de Liszt. Il interprète ici aux claviers du Cavaillé-Coll de Saint-François-de-Salle à Lyon, un programme inédit et des plus intéressants. Sur cet instrument, que hante encore le souvenir de Charles-Marie Widor, Louis Robilliard donne d'abord les **Variations sur un récitatif op. 40** d'Arnold SCHOENBERG (1874-1951) « étonnamment tonales ». Il s'agit d'un récitatif original dans le registre grave auquel succèdent dix variations et une fugue au contrepoint très dense. Schoenberg voisine ici avec un musicien mal connu des Français (encore qu'on ne s'étonnerait point dans ce paradoxal pays qu'il le fût davantage que certains de nos grands compatriotes !) : Max REGER (1873-1916). Deux pages intéressantes de ce compositeur : **Variations et fugue en fa dièse mineur op. 73** (1904) qui permettront un fructueux parallèle avec Schoenberg. L'écriture en est assez prophétique et révolutionnaire, ainsi que le note l'interprète dans sa notice de présentation. Le disque s'achève avec une très belle **Trauerode** (Ode funèbre et non pas Ode à la tristesse !) **op. 145,** composée l'année même de la mort de Reger. Je ne sais si cette Ode funèbre, qui s'achève sur l'évocation du choral **Was Gott thut, es ist wohlgetan,** est également dédiée aux Soldats allemands héros de la Guerre mondiale, mais elle est dans l'esprit même du **Requiem op. 114 b** qui porte cette dédicace. C'est un disque original et d'une réelle richesse musicale.

- **Gabriel FAURE, Les deux Sonates piano-violon,** 30/33 ERATO STU 70 553 st.

Quel chaud rayon de soleil après les ciels tourmentés de Reger et de Schoenberg. Raymond Gallois-Montbrun et Jean Hubeau sont parfaitement à l'aise dans ces deux œuvres qui répondent si bien à leur personnalité. Qu'il s'agisse de l'heureuse **Sonate op. 13 en la majeur** composée en 1875 par Gabriel FAURE (1845-1824) et fut créée en 1878 : ses quatre mouvements nous évoquent un Fauré tour à tour chaleureux et rêveur, malicieux ou sensuel. Elle est, cette Sonate, la digne sœur de sa cadette de quarante années, composée en 1916 et qui est l'une des pages les plus achevées du maître français. Qu'il s'agisse donc encore de cette œuvre, tout est encore équilibre et clarté. Ecrite sur des éléments de la Symphonie détruite de 1884, en ce qui regarde le **Finale,** nous sommes en présence de l'une des plus belles créations artistiques dont on puisse rêver. L'œuvre s'achève en apothéose, comme une « gloire » du XVIII[e] siècle. La représentation d'Harry Halbreich est excellente.

- **NOBLESSE DU TANGO,** 30/33 ARION 36 299 A st.

Noblesse oblige... à remettre en cause les points acquis et les excellentes mises au point de l'ami Patrick Renoux (al. Pierre Cabos) parues naguère dans MUSICA évoquant les origines argentines du tango semblent être partiellement ébranlées.

Cette nouveauté ARION nous révèle, sous la signature de Mario Bois qui rapporte les conclusions récentes du musicologue Kurt Pahlen, selon lequel le tango est sans doute « la danse la plus populaire d'Argentine, mais qui n'est pas issue de son folklore et n'en fait pas partie ». L'essentiel étant la musique, on se plaira à trouver ici, sous les doigts magiques du pianiste Alberto Neuman, un certain nombre de tangos ou rythmes assimilés, dont presque la moitié est l'œuvre de compositeurs non argentins. Les Argentins inscrits au programme offrent une évolution caractéristique du genre, depuis son efflorescence, jusqu'à son « autodestruction » selon le processus philosophique inexorable et aberrant qui veut que l'Art se détruise lui-même. Successivement Juan-Jose CASTRO (né en 1895) avec une **Suite de cinq tangos** débutant par l'évocation du timbre le plus populaire : la **Cumparsita** ; Juan-Francisco GIACOBBE (né en 1911), qui fut directeur du Teatro Colon et chercheur infatigable de sources populaires ; Alberto GINASTERA (né en 1916), le plus prestigieux des Sud-Américains contemporains, dont une **Milonga** évoque l'un des stades de la préhistoire du tango ; Astor PIAZZOLA représente, écrit Mario BOIS, « l'un des courants les plus avancés du tango contemporain ». Pas autant sans doute que la **Destruccion** d'Alberto Neuman composée en 1975 et qui désintègre thèmes et rythmes. A côté de cette Anthologie argentine figurent pour notre plaisir le **Tango perpétuel** d'Erik SATIE (1866-1925), « modéré et très ennuyé » ; celui illustrissime, d'Isaac ALBENIZ (1860-1909), celui fort décontracté qu'on nomme **Tango des Fratellini** et qui se trouve inséré dans Le Bœuf sur le toit de Darius MILHAUD (1892-1974). Enfin, le **Tango** parodique composé en 1940 par Igor STRAVINSKY (1882-1971). Ce disque est plein de verve, une verve irrésistible même dans le burlesque.

- **MUSIQUE DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE,** 30/33 DECCA Aristocrate 7252 X st.

Il s'agit de pièces pour luth transcrites par Michel Dintrich pour la guitare à dix cordes. Je ne suis pas assez fin connaisseur pour dire s'il y a trahison technique, mais je constate que le résultat est très musical. Une première plage rassemble huit pièces élisabéthaines anonymes **(A Toy, Bockington's Pound, Sick sick and very sick, The Cobbler, Walsingham, Wilson's Wilde).** La face est complétée par deux Fantaisies de Francesco da MILANO (1497-1543), une d'Alfonso MUDARRA (1510-1580) et une **Pavane** de Diego PISADOR. La seconde face est tout entière consacrée à Leopold WEISS (1686-1750) avec une charmante Suite en la mineur **(Prélude, Chaconne, Bourrée, Musette, Paysanne)** et un beau **Tombeau sur la mort de Mgr Comte de Logy,** luthiste disparu en 1721, dont tous les luthistes du temps portèrent le deuil.

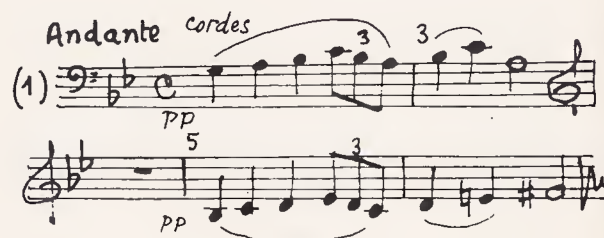
Symphonie en sol mineur d'Edouard LALO

(Concert Lamoureux, 7 février 1887)
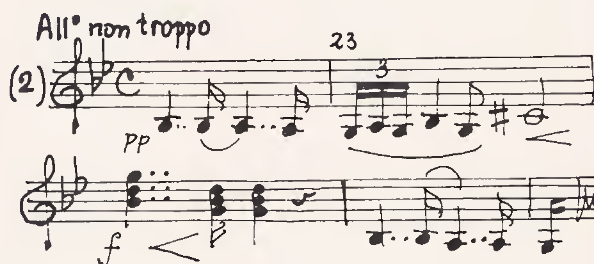
Jean MAILLARD
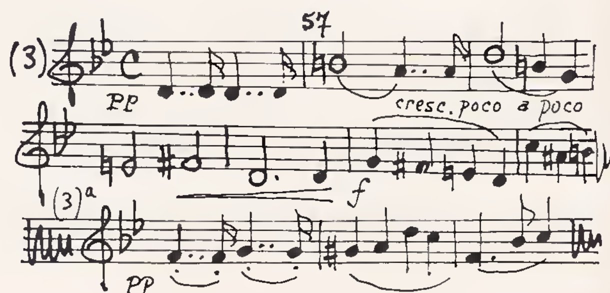
I. ANDANTE ET ALLEGRO NON TROPPO

Vingt et une mesures d'**Introduction** au cours desquelles, sur une sombre pédale de tonique en sol mineur, apparaît le premier élément cyclique, le « motif de fatalité » **(1)** qui sa servir de lien entre les quatre parties de l'œuvre. Des plaintes alternent aux bois et cordes, secouées par des rythmes énergiques en rythmes doublement pointés. L'**Allegro non troppo** est de structure classique ; il comporte 241 mesures. Il est fondé sur trois éléments : motif de révolte **(2)**, motif de tendresse **(3)** et motif de fatalité, déjà cité **(1)**.



Le motif de révolte est constitué par une incise impaire de trois mesures, ce qui accentue le contraste avec les deux autres, de périodes régulières (2 + 2). Il est exposé aux cordes au ton principal, sa troisième mesure étant dérivée des rythmes pointés de l'Introduction : cette désinence est, plutôt que jouée, rugie sforzando aux cuivres (mesures 22-24). Après une brève exploitation de **(2)** apparaît, au majeur direct, le motif de tendresse **(3)** en deux grands éléments mélodiques séparés par des rappels des rythmes pointés. **(3)** est donné aux cordes. Une reprise de l'**exposition** fait entendre néanmoins **(2)** dans une instrumentation plus étoffée, puis le second élément thématique, la tendresse, sans modification. On note dès cette exposition l'importance de l'élément ternaire, du triolet, qu'il soit rapide ou élargi, qui est bien dans la manière de Lalo, et qui est directement issu de **(1)** et **(2)**. Le **développement** débute à la mesure 120 par l'exploitation de **(1)**, entendu au cours de l'Introduction. Ce développement s'étend de la mesure 120 à 168 : les trois motifs y alternent, puis **(2)** et **(3)** semblent s'affronter avant que la révolte **(2)** s'impose en sol mineur pour la **réexposition,** suivi du
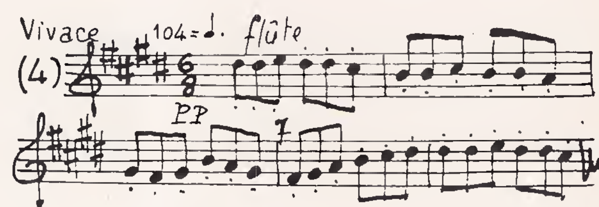




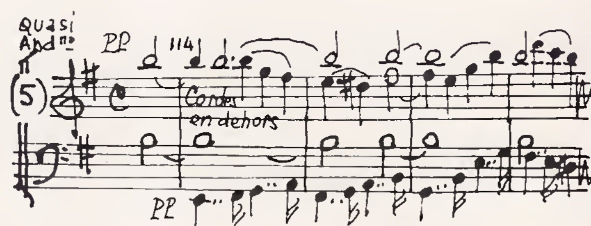
motif de tendresse en sol Majeur par le tutti des cordes. Triolets et syncopes se heurtent au cours de la conclusion dramatique, dans laquelle rugissent à nouveau les cuivres. Un long appel de tonique **tutta forza** en unissons et octaves entraîne l'accord conclusif de sol mineur, **sforzandissimo.**

II. VIVACE - ADAGIO - VIVACE

C'est un **scherzo en trois volets** qui « affirme une fois encore la prestigieuse souplesse d'instrumentation et de rythme que l'auteur de Namouna a toujours à sa disposition ». Le **Vivace** à 6/8 se présente comme un charmant babillage des bois **(4)** alternant avec les cordes. Il est en Mi majeur avec çà et là de dynamiques pédales de tonique.

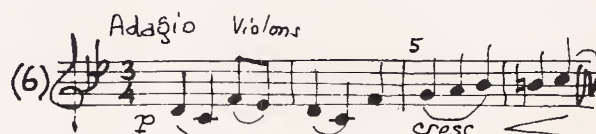


Le **volet central,** en mi mineur, s'étend des mesures 97 à 148. Pour l'auditeur moderne, il est étrangement révélateur d'une vision harmonique très remarquable et ne laisse pas de faire songer à certaines pages des **Symphonies** de Brahms, que Lalo ignorait. Une longue mélopée **(5)** en mixture aux bois, puis des rappels du motif de fatalité **(1)** et du rythme pointé du premier temps, d'abord aux violons puis aux cordes graves. La mélopée **(5)** est reprise à l'octave. Nouveaux rythmes pointés enchaînant sur une puissante montée de quatre notes dans le grave du quatuor, puis dans le medium. Un **accelerando** réintroduit le **scherzo** volubile où **fusent** les éclairs de la flûte. A nouveau, le rythme est roi, ordonnateur souverain de la thématique, de la mélodie, de l'instrumentation, avec une géniale maîtrise des servitudes techniques. Ce second mouvement s'achève par un fugace rappel de la tête de **(5).**



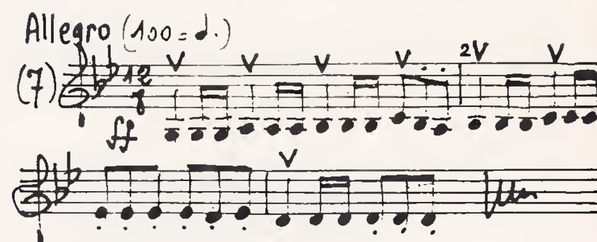
III. ADAGIO
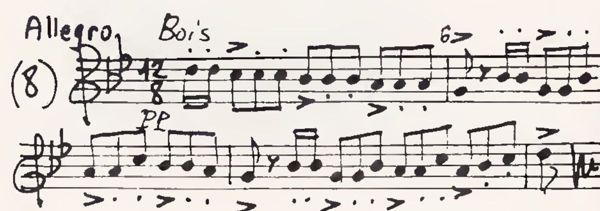
C'est une mélancolique et lyrique rêverie, au thème méditatif **(6),** souvenir estompé du motif de tendresse. Elle est reprise cependant que grincent des allusions sforzando au motif de révolte. Division des cordes, doux balancements de triolets qui introduisent le **second volet** (mesures 55 à 83) de caractère plus sombre, jouant sur les enharmonies, les enchaînements ascendants caractéristiques par tierces mineures. Le volet initial est équilibré par le **troisième volet** qui reprend **(6).** Sur des batteries en triolets retentit le motif de fatalité **(1)** dans son état originel, clamé **fortissimo** par le quatuor, les trombones et le tuba, les bassons et les cors. Souvenirs fugitifs de la révolte. Cet **Adagio** s'achève après un long déploiement d'harmoine crescendo, et par quelques accords très doux, en si bémol majeur.
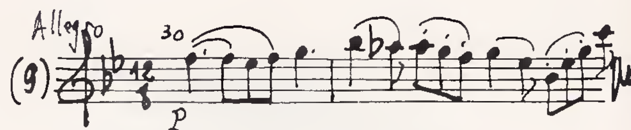


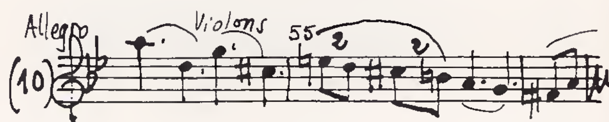
IV. FINALE

C'est un 12/8 débutant par **(7)**, énergique, à la fois mélodique et rythmique, en sol mineur. C'est en fait une déformation du motif de la fatilité **(1).** Lui succède immédiatement un rythme léger des bois **(8),** semblable à un scherzo, d'abord seul avec de beaux effets de trilles multiples des bois qui sont nettement prémonitoires de certaines trilles du **Sacre du printemps** de Stravinsky. **(8)** reparaît mêlé à un souvenir du motif de tendresse **(3).** Les violons interviennent avec un motif chantant **(9).** Nouveau babillage des bois sur **(8)** enchaînant sur de volubiles arabesques. Nouveau chant lyrique des violons **(10)** alternant encore avec des arabesques dont la dernière est un trait fulgurant de la flûte sur une pédale des violons qui reprennent et poursuivent le trait. Le retour régulier du motif jacassant des bois ou des cordes fait songer à un **rondo,** d'autant plus que les épisodes mélodiques sont intercalés ou superposés à ce rondo comme des couplets sans véritables développements, encore que les relations mineur-majeur-dominante pourraient laisser penser à une sonate. Le motif de tendresse **(3)** reprend en un puissant unisson (mesures 142-145), déclenchant une péroraison festale, solennelle, rappelant les rythmes pointés souvent entendus. Le motif de fatalité **(1)** est clamé par les cuivres en harmonies verticales, comme un verset de choral. Affirmation forcenée de la tonalité de sol mineur sur des rappels rythmiques de **(7)** et **(8).** Accord final de sol mineur **sforzando.**









« Cette Symphonie reste une œuvre forte, peut-être la plus achevée des compositions d'Edouard Lalo. »

Partition : Editions Heugel. **Enregistrement :** PHILIPS 6500927.

Les citations et la désignation des divers motifs cycliques sont empruntées à l'étude **Symphonies modernes** de Guy Ropartz dans **Notations artistiques,** Lemerre, Paris (1891).

INFORMATIONS DIVERSES

Orchestre de l'Education nationale et Chorale Ariane

Le vendredi 21 mai prochain, au Théâtre des Champs-Elysées, sera commémoré le trentième anniversaire de la cérémonie qui, sous l'égide du Syndicat national des Instituteurs et de la Fédération de l'Education nationale, eut lieu, en avril 1946, au Théâtre national de l'Opéra, pour honorer la mémoire de nos camarades universitaires fusillés ou morts en déportation.

Les responsables de l'Orchestre de l'Education nationale et de la Chorale Ariane (chorale de l'enseignement public) assureront la partie artistique de cette manifestation qui comportera l'interprétation des œuvres suivantes : le Requiem de Faure, le Final de la 9e Symphonie de Beethoven, le Chœur des Prêtres (La Flûte enchantée) de Mozart.

Nous adressons un pressant appel à tous les professeurs d'Education musicale et les invitons à apporter leur concours soit à l'Orchestre, soit à la Chorale, pour cette cérémonie qui doit associer les professeurs, les maîtres et les amis de nos écoles dans la fidélité du souvenir.

Les répétitions de l'Orchestre ont lieu tous les lundis à 20 h 30, les répétitions de la Chorale tous les jeudis à 20 h 30.

Pour tous renseignements et inscriptions, écrire ou téléphoner à : Maurice Dirand, attaché à l'Académie des Beaux-Arts, Institut de France, 23, quai de Conti, 75270 Paris Cedex 06, tél. : 326.05-67, qui vous apportera toutes précisions nécessaires.

Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France 2, place Général-Leclerc 94130 Nogent-sur-Marne - Tél. : 873.06-72

Stages musicaux ouverts à tous les enseignants, étudiants, animateurs culturels, responsables d'œuvres socio-éducatives diverses, à tous les amateurs de musique, choristes, instrumentistes, quel que soit leur niveau de connaissance et de technique.

Age minimum pour participer aux stages : 16 ans.

Les stagiaires doivent être membres de la Fédération des Centres Musicaux Ruraux (cotisation annuelle : 20 F, à adresser au moment de l'inscription à la Fédération des C.M.R., C.C.P. Paris 6896-29).

Des notices détaillées sur chaque stage et les fiches d'inscription peuvent être envoyées sur demande.

Stages musicaux 1976 :

— Au C.R.E.P.S. de Montry (Seine-et-Marne) :

Juillet. Jeudi 1er au mardi 6 : Danse folklorique et guitare. — Mercredi 7 au mardi 13 : Direction chorale, 1er et 2e degrés. — Lundi 12 au vendredi 16 : Animateurs C.M.R. 2e degré (stage intérieur, réservé). — Lundi 19 au samedi 24 : Méthodes musicales actives. — Jeudi 15 au mercredi 28 : Perfectionnement activités socio-éducatives (stage intérieur, réservé).

Septembre. Lundi 6 au samedi 11 : Perfectionnement animateurs C.M.R. (stage intérieur, réservé).

Pour tous les stages ayant lieu à Montry, en juillet et en septembre, renseignements et inscriptions : Mlle Christiane Frainier, C.R.E.P.S., Montry, 77450 Esbly.

— Au C.R.E.P. de Châtenay-Malabry (Hauts-de-Seine) :

Mardi 6 au samedi 17 juillet : Perfectionnement musical et culturel, chorale, musique d'ensemble, analyses musicales, études sur les arts plastiques.

Mercredi 1er au samedi 8 septembre : Flûte à bec. Initiation, perfectionnement, ensembles.

Pour les stages ayant lieu à Châtenay-Malabry, renseignements et inscriptions : Fédération des C.M.R., Service des Stages, 2, place Général-Leclerc, 94130 Nogent-sur-Marne.

La Section Française de l'I.S.M.E. (International Society for Music Education)

Organise des *Journées d'Information,* les 23, 24 et 25 avril 1976, au *Centre National de Promotion Musicale Albert Ehrmann,* à Toucy (89130) (directeur : M. René Tonnon), sur le thème : « MUSICOTHÉRAPIE ».

Programme : « *La Musique thérapeutique et Libératrice* » et « *Musicothérapie :* un moyen de communication et de libération », par Miss Juliette Alvin, présidente de la Société britannique de Musicothérapie, spécialiste de la rééducation des enfants handicapés moteurs, psychiques, sensoriels, des déficients mentaux et des caractériels. — « *Les Flûtes à bec en ludothérapie* », par M. Luc Amion, professeur spécialiste de l'Initiation musicale de Groupe, créateur de matériel applicable en musicothérapie. — « *Musique et problèmes de groupe* », par M. André de Péretti, ingénieur en chef des Manufactures de l'Etat, psychosociologue. — « *Utilité pour les enfants et les adultes des répétitions rythmées* », par M. Jacques Porte, chargé de recherche musicale au Centre thérapeutique expressionnelle de l'Hôpital psychiatrique Sainte-Anne à Paris, professeur à l'Institut Maïeutique de Lausanne. — *Vendredi soir :* Film sur la musicothérapie avec un groupe d'enfants retardés, présenté par Miss Alvin. — *Samedi soir :* Concert avec le concours de Mme France Jénicot, pianiste, M. Bernard Bon, violoncelliste, professeurs au Conservatoire de Musique de Dijon, M. Houillon, baryton, Prix des Voix d'Or. Œuvres de Chopin, Saint-Saëns, Fauré, Debussy.

Pour tous renseignements complémentaires et inscriptions, prière de s'adresser à Mme Jacqueline Ameller, 82, rue du 22-Septembre, 92400 Courbevoie. Tél. : 333.22-10.

Les Musigrains

Mercredi 28 avril, 14 h 30 : Hommage à Serge Lifar. « Le Néoclassicisme. » (Grand ballet classique de France : Liane Daydé. Suite en blanc. Roméo et Juliette.)

Les enfants de moins de 12 ans ne sont pas admis à ce programme.

Les dates seront modifiées en cas de difficultés avec celles des vacances scolaires.

Journées de Chant choral Strasbourg, 1976

Organisées par l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg II.

Mercredi 7 avril, 20 h 30, Eglise Saint-Guillaume : Missa Choralis, œuvres d'orgue de Schumann, Mendelssohn, Liszt, Chorale « A Cœur Joie » de Colmar. — Mardi 13 avril, 20 h 30, Château dese Rohan, Prazio Vecchi : L'Amfiparnaso, Madrigaux de Luca Marenzio et Gesualdo da Venosa, Chœur Madrigal des Universités de Strasbourg. — Vendredi 23 avril, 20 h 30, Palais Universitaire : Entretien avec Henri Sauguet, conférence-audition organisée par l'Association des Etudiants de l'Institut de Musicologie. — Dimanche 23 avril, Salle du Conservatoire, Œuvres de Lassus, Sweelinck, Gesualdo, etc. — Mercredi 28 avril, Eglise Saint-Paul : E. de Cavalieri di Anima e di Corpo. — Dimanche 9 mai, 16 h, Eglise Saint-Nicolas : Mozart, Vesperae de Dominica, Purcell, J. Haydn. — Jeudi 13 mai : C. Debussy, Martyre de Saint-Sébastien.

L'Organiste

Est une association sans but lucratif qui publie une revue trimestrielle du même nom. Le numéro 1 de 1976 contient une série d'articles fort intéressants sur l'orgue, les facteurs, etc. Un supplément musical et un solfège folklorique sont joints à ce numéro. (E. De Vos, 25A, rue Romainville, 5228 Bas-Ha (Huy), Belgique.

Festival de Pâques : Lourdes

Musique et art sacré, du 16 au 25 avril 1976 : J.-S. Bach, M.-A. Charpentier, Haendel, C. Franck, Cherubini, Mozart, Beethoven, Malher, Brahms. Orgue, orchestre, chœurs. Direction : Kurt Redel. Pour tous renseignements, s'adresser à : Bureau du Festival, Office municipal du Tourisme, place de l'Eglise, 65100 Lourdes.

Musique au Nouveau Carré Silvia Monfort (5, rue Papin, 75003 Paris - 277.50-97)

- *AVRIL*

Jeudi 8 : Anthologie du violon (II) (sous réserve). Devy Erlih. — Jolivet, Stravinsky, Bartok.

Jeudi 15 : Claude Deboves : luth. Pierre Laniau : guitare. Tous deux élèves d'Alberto Ponce, Claude Debôves et Pierre Laniau proposent un programme qui s'étend de la musique de la Renaissance à la musique contemporaine.

Jeudi 22 : Folk ou jazz.

Jeudi 29 : Ensemble de l'Itinéraire. Concert de musique contemporaine.

- *MAI*

Jeudi 6 : Ensemble Guillaume de Machaut de Paris. Jean Belliard : haute-contre, percussion. Bernard Huneau : flûtes à bec, flûtes traversières anciennes, cromornes. Julien Skowron : vièle, rebec, violes de gambe. Elisabeth et Guy Robert : luth, guitare mauresque, vihuelas, cistres, percussion. Musique du Moyen Age et de la Renaissance.

Jeudi 13 : François Rabbath. — Bach, Vivaldi.

Jeudi 20 : Ensemble vocal et instrumental Luis Masson. Musique romantique.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

IMPRESSIONS C.L.J., 29 rue Deparcieux, 75014 PARIS — DEPOT LÉGAL 2e trimestre 1976 — Le Directeur de la publication : André MUSSON

N° 1192